

# **Neue Deutsche Hefte**

**Beiträge zur europäischen Gegenwart  
Juli, August 1961**

**32 Sigbert Mohn Verlag**

**Hans Weigel,  
Der Dramatiker  
Pirandello**

**Jürgen von Kempfski,  
Über Wittgenstein**

**Max von Brück,  
Lateinamerika**

**Deutsche  
Universitäten XVI  
Die Georgia Augusta  
zu Göttingen**



# Neue Deutsche Hefte

Herausgeber

Joachim Günther

82 Juli, August 1961

Die »Neuen Deutschen Hefte«  
erscheinen zweimonatlich. Preis  
je Heft im Abonnement 3.- DM  
(zuzüglich Zustellgebühr);  
einzeln 3.50 DM; für Studenten  
im Abonnement 2.50 DM.

Redaktion: Joachim Günther,  
Berlin-Lankwitz, Kindelbergweg 7,  
Ruf 73 1933. Für unverlangt  
ingesandte Manuskripte wird  
keine Haftung übernommen.

Unverlangt eingehende Bücher  
können nicht zurückgesandt  
werden. Sigbert Mohn Verlag,  
Gütersloh. Typographische Ge-  
staltung H. P. Willberg. Gesamt-  
herstellung Mohn & Co GmbH,  
Gütersloh. Die »Neuen Deutschen  
Hefte« können durch jede  
Buchhandlung oder direkt  
vom Verlag bezogen werden.

Printed in Germany.

## **Dichtung, Essay**

- 5 Heinz Albers: Der Abstieg  
22 Neue niederländische Lyrik: Lizzy Sara May, Ellen Warmond,  
Edithe de Clercq Zubli, Remco Campert, Hans Warren  
29 Hans Weigel: Der Dramatiker Pirandello  
42 Karol Irzykowski: Aphorismen  
43 Jürgen von Kempski: Über Wittgenstein  
60 Fritz Alexander Kauffmann: Piero della Francesca  
66 Deutsche Universitäten XVI  
Hans Jürgen Meinerts: Die Georgia Augusta zu Göttingen  
90 Max von Brück: Lateinamerikanische Impressionen.

## **Blick in die Zeit**

- 101 Friedrich Hiebel: Rudolf Steiners Beitrag zur Goethe-  
forschung  
116 Werner Oehlmann: Marginalie zur neueren russischen  
Musik

## **Kritische Blätter**

- 122 Zielscheibe Ernst Jünger  
Walter Jens: Deutsche Literatur der Gegenwart / Joachim  
Günther  
125 John Donne: Metaphysische Dichtungen  
John Keats: Gedichte / Rudolf Helmut Reschke  
130 Gertrud Kolmar: Das lyrische Werk / Eberhard Horst  
132 Urs Oberlin: Gedichte / Karl Krolow  
134 Deutsche Lyrik auf der anderen Seite – Gedichte aus Ost-  
und Mitteldeutschland / Werner Wieberneit  
136 Ernst Meister: Die Formel und die Stätte / Walter Helmut  
Fritz  
137 Conny Hannes Meyer: Den Mund von Schlehen bitter  
Dieter Hasselblatt  
139 Günter Bruno Fuchs: Brevier eines Degenschluckers / Peter  
Stutzke  
140 Lawrence Durrell: Clea / Helmut Olles  
143 William Faulkner: Als ich im Sterben lag  
William Faulkner: Sartoris  
William Faulkner: Das Haus / Walter Lennig  
146 C. P. Snow: Zeit der Hoffnung / Hans Kricheldorf  
147 Flannery O'Connor: Ein Kreis im Feuer / Hedwig Rohde  
149 Michel del Castillo: Die Gitarre / Horst Krüger  
150 Robert Pinget: Ohne Antwort / Reinhard Baumgart  
151 Raymond Quenau: Stilübungen Autobus S / Joachim Günther



- 3 Albert Palle: Die Erfahrung / Karl Günter Simon  
4 Italo Svevo: Ein Mann wird älter (Senilità) / Herbert Singer  
6 Max Bense: Bestandteile des Vorüber / Reinhard Baumgart  
8 Kurt Marti: Dorfgeschichten 1960 / Johann Siering  
9 Edzard Schaper: Der vierte König / Wilhelm Jacobs  
0 Andrey Belyj: Die silberne Taube / Ernst Saemisch  
2 Witold Gombrowicz: Ferdydurke / Hans Kricheldorf  
4 Sergius Piasecki: Straßenballade / August Scholtis  
6 Oskar Maria Graf: An manchen Tagen / Erhard Albrecht  
9 Friedrich Sieburg: Lauter letzte Tage / Harald Körner  
0 Robert Penn Warren: Ausgewählte Essays / Werner Wieberneit  
2 Edgar Hederer: Hugo von Hofmansthal / Bernhard Bösch-  
stein  
3 Ida Friederike Görres: Zwischen den Zeiten / Kurt Ihlen-  
feld  
5 Karl Barth: Der Götze wackelt / Joachim Günther  
6 Alexander Kischkowsky: Die sowjetische Religionspolitik  
und die Russische Orthodoxe Kirche / Sigurd Guthmann  
Thomas Regau: Medizin auf Abwegen / Rudolf Affemann  
William C. Seitz: Claude Monet / Will Grohmann  
Robert L. Delevoy: Bosch  
Nello Ponente: Paul Klee / Werner Helwig  
Edouard Roditi: Dialoge über Kunst / Wolfgang Schmeisser  
Karl Günter Simon: Pantomime / Heinz Ohff

### **Forum**

J. G.: Chronik

Karl Günter Simon: Bibliographie romanischer Zeitschriften  
Notizen



Schumann weckte mich: eine im grauen Licht der Frühe auf-  
schwebende Gestalt, ein Schwimmer, der aus dunklen Schat-  
tengewässern hochkam, nur Umriß, Kopf, Hals, Schultern,  
lehnte er sich meinem Bett. Er stand da und nickte, groß  
und gelassen, schwarz randete der Halbkreis des tagealten  
Gesichtes die untere Hälfte seines Gesichtes; seine rechte Hand  
lag auf meiner freien Schulter. Nur leicht spürte ich die  
Bewegung, als er die Hand zurückzog. Ich warf die Woll-  
decke ab und empfand fröstelnd die Kälte des Morgens. Ich  
stieß mich im Bett auf, zog die Knie an, hörte das Knarren  
des Bettgestells, fühlte erneut die Härte der alten, schon  
langst durchgelegenen, wulstigen Strohmattmatratze und schlug  
die Arme zusammen: Die dumpfe, immer noch träg glosende,  
matt machende Benommenheit des Schlafes wich. Ich schwang  
mich aus dem Bett, tastete mit nackten Füßen über den kal-  
ten Bretterboden nach meinen Schuhen, und für Augen-  
blicke fiel mein Blick auf Benders leeres Bett, das an der  
Lattenwand unterhalb des Fensters stand, leer: der rauchgraue,  
im Morgenlicht fleckig übertupfte, zurückgeschlagene Strohk-  
kissen, die nackten, glattgehobelten Bretter des Bettgestells,  
daß ich glaubte Benders Kopf zu sehen, seinen Leib, lang  
und hager, verborgen unter dem Tuch der Decke, und glaubte  
zu sehen, wie unter dem Andruck einer alles überflutenden,  
aufschwemmenden Erinnerung, wie Schumann sich auf  
Benders Bett zubewegte, um auch Bender zu wecken, und  
wie Bender sich aufhockte, vom rasselnden Hustenanfall ge-  
tüttelt, wie er gebeugt dasaß, die Hände in die Wolldecke  
preßte, das Gesicht aufgebläht unter aufsteigenden Husten-  
schüßeln.

Er wischte über die Hüttenscheibe hin, feucht perlte es, naß-  
te, die Scheibe hinab: diesig das Licht des Morgens auf der  
Kugelballenüberschwebten Lichtung vor der Hütte, das Stan-  
dengeäst der Büsche und Bäume spießte dunkelzackig hoch,  
trieb es ohne Wurzelverankerung in einem einzigen,  
drehenden, vom Wind leicht gezerrten, leicht gepeitsch-

ten, sich wellenförmig dahinbewegenden Meer aus schaumigem Grauweiß.

Schumann kniete am alten Eisenofen und stocherte mit dem Schürhaken im Ofeninnern. Er brach dürres Reisig, riß aus dem Feuerungskasten Zeitungen und schob Reisig und Zeitungen in die Ofenöffnung. Bevor er das Feuerzeug anzündete, blickte er zu mir herüber: sein gleichmütiger, geduldiger Blick, der einer mir unbekannten Vergewisserung gleichkam, einem beharrlichen, stummen Abtasten, als versuche er zu erkennen, was ich dachte. Dann beugte er sich hinab und führte das brennende Feuerzeug in das Ofenloch. Die Flamme schlug an. Schumann klappte die Ofenklappe zu, erhob sich und wartete, und das Feuer schoß knatternd im Ofen hoch, erfüllte die Hütte mit einem betäubenden, flatternden Brausen und sank wieder ab, eintönig knisternd, während Schumann Holzklafter in den Ofen schob.

Ich ging zum Waschbord, ließ kaltes Wasser aus dem Behälter in die Schale laufen und trat beiseite, als Schumann mit dem Wasserkessel kam. Er hielt den Kessel unter den Wasserstrahl. Unsere Blicke trafen sich im halbblinden Spiegel, unsere Gesichter berührten sich im Widerbild des Spiegels, Haut an Haut, eng, Backenknochen gegen Backenknochen gepreßt, als vollzöge sich hier im Spiegel vor unseren Augen noch einmal, was unser gegenseitiges Schweigen schon bewies: das ohne weitere Aussprache vorhandene Einverständnis angesichts des hinter uns liegenden Geschehens, dieses nicht einmal selbstverständliche, aber vorhandene Einverständnis, unser Möglichstes getan zu haben, um den Verschwundenen wieder aufzufinden, diese stumme Übereinkunft, die gleichwohl an uns zehrte.

Ich rasierte mich langsam. Die Klinge glitt scharf und brennend über die Haut meines Gesichtes, und ich sah mein Gesicht, fahl und aufgedunsen, übernächtigt, trotz der Schlafstunden, von Falten durchzogen, als hätte die Kälte der Nacht ihre unauslöschlichen Frostspuren eingegraben, als hätten die Spuren der erschöpfenden Suche nach Bender sich



auf alle Zeit eingeprägt: bleibende, eingearbte Spuren des Höhenwindes, der stechenden, von schrundigen Felswänden zurückgeworfenen Mittagssonne.

Wir aßen schweigend. Dann packten wir unsere Sachen. Benders Rucksack stand am Fenster. Sein Rasierzeug lag noch immer auf der kantigen Steinrandung der Waschecke. Ich nahm es herab: Rasierapparat, Seife und seifenschäumverschmierten Pinsel. Ich stopfte die Sachen in Benders Rucksack, zurrte ihn zu und trug ihn vor die Hütte. Noch einmal blickten wir uns in der Hütte suchend um und gingen von Ecke zu Ecke, atmeten die Hüttenluft, Schumann löschte die Feuerreste im Ofen, wir sichteten den Raum auf vergessene Gegenstände, fanden nichts mehr und wandten uns zur Tür.

Der Nebel verzog sich langsam. Das Laub der Bäume begann im Licht aufzufärben. Klarer traten im sich verflüchtigen Nebelwehen die Felswände hervor, eckig, nach allen Seiten auslaufend, hinaufwachsend in eine Höhe, die vom milchigen Blau des Himmels überdeckt und eingekreist wurde. Schumann schloß die Hüttentür ab und schob den Schlüssel unter das Dach. Er schulterte seinen Rucksack, nahm Benders Rucksack auf und schritt vor mir her, auf den schmalen Pfad zu, der von der Hütte hinabführte: eine kaum wahrnehmbare, von Moosen und Grasgeflecht überwachsene Linie, die sich zwischen Felsbrocken und wild schwärendem Unterholz hinstreckte. Schumanns breiter, von den beiden Rucksäcken gebuckelter Rücken verlor sich vor mir; von schimmernden Lichtreflexen getroffen, von Schattenwürfen überschneit, schien sich seine Gestalt aufzulösen, und ich ging schneller, um ihm nahe zu sein.

Schumann ging mit wiegenden, leicht einknickenden Schritten, er tastete mit den Füßen den Boden des harten Pfades ab. Ich hörte das Schurfen seiner Nagelschuhe und dachte, daß, wenn Bender jetzt hinter mir ginge, er die Geräusche meiner Schritte so hören mußte, wie ich Schumanns Schritte hörte: das dumpf kratzende, echolose Geräusch der Nägel auf felsigem Untergrund, das leichte Scharren im

pfadüberziehenden Erdgestrüpp, das reißende Hacken der Sohlen im widerhakigen, platzenden Wurzelgewerk.

Die Sonne stand schräg über uns, ein gelber, verschwimmender Farbfleck, als wir nach Stunden die große Lichtung erreichten. Wir legten die Rucksäcke ab, setzten uns und rauchten. Schumann begann mit einem Ast das Moos abzudecken; er riß die moosigen Schichten hoch, die Erde kam durch, grauklumpige Erdbrocken, die er mit dem Ast zerhämmerte, Erdstaub, den er glattstrich . . .

Vor Tagen waren wir zur Hütte hinaufgestiegen: Bender, ich und der Führer aus dem Tal. Schumann war zu diesem Zeitpunkt schon oben, wie uns der Hotelbesitzer, dem die Hütte gehörte, beim Abmarsch sagte. Wir brauchten anderthalb Tage, um zur Hütte zu kommen. Wir erreichten sie am frühen Mittag des zweiten Tages. Bereits am gleichen Nachmittage machte sich der Mann, der uns hinaufgebracht hatte, wieder auf den Rückweg. Bis auf das zurückgeschlagene Bett, den am Bett stehenden Rucksack, wies nichts in der Hütte darauf hin, daß Schumann schon Tage hier oben war. Schumann kam erst in der Dämmerung zurück. Er war nicht über rascht, als er uns sah. Wir machten uns miteinander bekannt und es war Bender, der sagte, daß es gut täte, einige Tage der absoluten Ruhe hier oben verbringen zu können. Auch am nächsten Tag verließ Schumann die Hütte allein. Bender und ich durchstreiften die nähere Umgebung der Hütte. Am darauffolgenden Tag lud Schumann uns ein, ihn zu begleiten. Wir erfuhren jene maßlose Stille, in der das gesprochene Wort sich sofort aufzulösen scheint, wir sprachen wenig; lediglich die Wirbellaute des Windes schossen an uns vorbei, atembenehmend, wenn wir auf Höhen standen, die auf andere Höhen zustießen, und ich glaubte nach Stunden an Bender eine gewisse Fahrigkeit zu erkennen, ersah es aus seinen Schritten, wenn er vor mir ging, ein staksiges Gehen, das haltlose Schlenkern seiner Arme, als wehre er sich gegen den Wind – oder doch, als prüfe er, zu welchen Bewegungen er noch fähig war; aus der Bewegung seines Kopfes entnahm ich es: er reckte ihn ruckend hoch, als folge er dem

weit hingespannten Flugbahn unsichtbarer Vögel, sein Hals straffte sich, das Kinn sprang vor, und in der Nacht hörte ich ihn im Schlaf sprechen, ein Gestammel unverständlicher Worte, überzischt von pfeifenden Atemzügen, entsetzengeschwängerte Traumlaute, geflüstert, im Dunkel der Nacht ausschwärmend, daherkommend, abklingend, und dann jener vergurgelnde letzte Laut, der dem Laut eines Ertrinkenden gleichkam.

Am Mittag des dritten Tages geschah es. Eine Stunde von der Hütte entfernt, die gezackte, kegelstumpfige, unregelmäßig ineinander verfließende Linie der Höhen vor uns, auf schrägem Abhang, nicht nahe beieinander, saßen wir schweigend. Bender erhob sich plötzlich und begann, den Abhang hinunterzugehen. Er ging mit eingezogenem Kopf. Erst als er die nicht sehr tiefe, überschaubare Abhangsohle erreicht hatte, wandte er sich uns zu und rief, daß er bald wieder zurück sei, daß wir nicht zu warten bräuchten, daß er den Rückweg allein fände. Er schien, denn er wandte sich abrupt herum und stieg den schräg ansteigenden, gegenüberliegenden Abhang empor, wie ein Mann auf der Flucht. Ich sah Schumann an. Schumann, der bis dahin still gesessen hatte, bewegungslos auch, als Bender sich erhob, und der jäh unter dem Anprall von Benders Stimme hochruckte, sein Gesicht spannte sich horchend, er blickte nicht auf Bender, er blickte ins niedere Unterholz, als lausche er nicht so sehr Benders nachtönender Stimme, sondern als lausche er einer anderen Stimme, als sei aus den Schächten der Erinnerung, des Vergessens etwas aufgetaucht, was nur ihn betraf, und als sei die sich entfernende Gestalt von Bender mit dieser Erinnerung auf eine Art verbunden, die sich selbst ihm, Schumann, noch entzog, denn ich sah, daß er nachdachte, daß er die Hände nach einer Weile sinken ließ, als sei er sich jetzt klar über das, was er denken mochte und Bender nachblickte, prüfend, ohne Wort der Erwiderung, selbstvergessen nickend, um sich dann zurückzulehnen, die Hände hinter seinen Kopf gekreuzt, als hätte er eine willentliche Entscheidung getroffen, die keinerlei Einspruch mehr zuließ, und so

lehnend, liegend, rief er dem Davongehenden nach: »Kommen Sie zurück. Sie werden den Rückweg nicht finden.« Aber seine Stimme kam leise, die Worte konnten Bender nicht erreichen, denn selbst ich, der ich in Schumanns Nähe saß, vernahm sie kaum.

Bender erreichte die gegenüberliegende Abhanghöhe, eine spinnendünne Gestalt, vom Licht der Sonne gleißend erfaßt, glitt er über den Kegelrücken der Höhe hin und verschwand wie von der Sonne zerschmolzen.

Wir warteten zwei Tage auf Bender. Er kam nicht zurück. Bereits am nächsten Morgen, nach vergeblich durchwachter Nacht – in Abständen von einer Stunde waren wir mit den Taschenlampen vor die Hütte getreten und hätten die Lampen kreisend geschwenkt –, suchten wir ihn. Aber es war aussichtslos. Das Gebiet war zu groß. Wir suchten bis zum gestrigen Nachmittag. Am Abend sagte Schumann: »Es mag sein, daß er abgestürzt ist.« Ich sah Schumann an, mein Gesicht mochte das Erschrecken widerspiegeln, das ich angesichts seiner Worte, betont und doch nüchtern dahergesprochen, empfand, denn er sagte: »Wir können nichts anderes mehr tun, als morgen früh hinunterzusteigen. Man wird Suchtrupps zusammenstellen müssen.«

Erneut fragte ich mich, was Bender bewogen haben mochte, einfach davonzugehen. Ich ergab mich den Vermutungen, ich rätselte über Schumanns Verhalten, als Bender verschwand: die leise Stimme, das horchende Gesicht, und ich erfuhr doch nur, daß ich zu keinem Ergebnis kam. Ich versuchte in meinem eigenen Verhalten einen Grund für Benders Weggang zu finden, aber ich fand keinen. Ich hatte Bender erst im Zug kennengelernt. Der Zug hatte Oslo bereits verlassen. Wir waren im Speisewagen ins Gespräch gekommen. Es ergab sich, daß wir ein Ziel hatten: der gleiche Ort, das gleiche Hotel im Norden des Landes. Benders Frau klein und unscheinbar, ein Dutzendgesicht, hatte mir am Fensterplatz gegenübergesessen, kaum daß sie mit einem Wort, einem Einwand, einem Hinweis unser Gespräch unterbrach oder belebte. Sprach sie, so hob sie mit einer ihr eige-



nen, geradezu um Nachsicht bittenden Bewegung beide Hände empor, als besäße sie die Absicht, ihre Lippen während des Sprechens zu verbergen, sie tat es nicht, es blieb bei der Andeutung des Versuches – als versuche sie mit dieser halben Geste nachhaltig zu betonen, daß alles, was sie sagte, dieses Hingeworfene, Lapidare, Allgemeine genauso zu nehmen sei wie es sich aus der begleitenden Bewegung ihrer Hände anbot: als überflüssige Floskeln, die sie eben-  
sogut hätte unterdrücken, sich und dem anderen hätte ersparen können, dieses »Ich freue mich sehr«, »Mein Mann hat die Ruhe nötig«, »Wir haben seit Jahren keinen Urlaub gemacht«, »Ein schönes Land«. Wortgirlanden, die sie bruchstückhaft mit dem Blick auf Bender hin spinn, so daß ich zu erkennen glaubte, daß Bender für sie eine vollkommene Persönlichkeit darstellte, daß sie in ihm einen gegen alle Anfechtungen gefeiten, von jeglichen Einbrüchen, welcher Art auch immer, unbedrohten, korrekten Menschen sah. Und je länger ich sie beobachtete, schien sie mir wie ein Mensch, der sich dem anderen ausgeliefert hatte, bereit, Wort und möglichen Befehl des anderen noch vor der Äußerung handelnd vorwegzunehmen, zu erfüllen, aus einer umkreisen-  
den, nachgebenden, gehorchenden Selbstentäußerung heraus, die sicher ihr Maß an Gefallsucht in sich trug, aber hauptsächlich doch von dem Stolz gespeist wurde, einen Mann wie Bender zu besitzen, der sie aller persönlichen Entscheidungen enthob, weil er allein entschied, bestimmt und, wie ich aus seinen im Speisewagen so nebensächlich geäußerten Worten entnahm, ohne Widerspruch zu dulden. –

Aber dann, an dem Morgen, als wir zur Hütte emporstiegen, als sie uns ein Stück begleitete und ich, zurückblickend, gewahrte, wie sie uns mit einem verzerrten, hilflosen Lächeln nachsah, schien es mir eher, sie verehere, liebe in Bender nur noch eine Art Standbild, ein makellooses, ihr zubestimmtes – und als wisse sie es und als hege sie tief in ihrem Inneren die verzweifelte, zurückgedrängte Hoffnung, daß dieses Standbild Schwächen zeigen und ihr die Möglichkeit geben könne, sich selber zu beweisen, nicht so sehr im Moment des Vor-

wurfs, den auszusprechen sie ohnehin nicht die Kraft haben würde, als vielmehr im einfachen Wahrnehmen der Tatsache, daß auch der andere Fehler und Mängel besaß – als sei sie außerstande, diesem Wissen, daß der andere sich für Tage ihrem beobachtenden, suchenden Blick entzog, mit der bis dahin geübten Beherrschung ihres Wesens zu begegnen . . .

Als wir weitergingen, übernahm ich Benders Rucksack. Der Pfad verlor sich endgültig im Gestrüpp. Es gab keinen ausgetretenen Weg mehr. Wir gingen nach Kompaß. Über moosige Abhänge, grüngelbschimmernde Grasflächen, durch dämmerige, das Licht aufsaugende Gehölze, hin durch Reihen lichtschwelender Birken, stolperten wir hinab. Die Fackel der Sonne schwebte über uns. Unter der Last der beiden Rucksäcke brach mir der Schweiß aus. Ich begann meine Schritte zu zählen, ich dachte an Bender, aber der Weg nahm kein Ende, ich hörte mich murmelnd sprechen, sinnlos Ausgesprochenes, dem ich nicht nachsann, das ich von mir gab, als könne ich mich erleichtern, meinen Schädel, schweißverklebt, vorgestreckt, nur noch gehalten von den Rückengurten der beiden Rucksäcke, nur noch eine einzige schmerzende Verlängerung meines Rückens – und ich merkte, daß meine murmelnde Stimme in mir widerhallte, ein dumpf klopfendes, zitternd schwingendes Echo. Ich warf meinen Kopf zurück, die Last der pendelnden Rucksäcke riß mich herum, und schräg hinter mir, hoch und ragend und immer noch nah, brach die Linie der Höhen über mich her. Ich duckte mich weg, stemmte mich ins Erdige, stand keuchend da und wollte Schumann zurufen, daß wir im Kreise gingen, daß der Kompaß nichts taue, daß er uns einen falschen Weg wiese. Aber ich rief nicht, ich folgte dem ins nächste Gehölz eintauchenden Schumann langsam, mit schleppenden Schritten. Hinter dem Gehölz, unversehens, tat sich die weite hinabstrebende Abhangebene auf. Klein, aber erkennbar sahen wir am rechten Rand der Ebene die Baracken, in denen wir zur Nacht bleiben wollten. Wir erreichten sie, als die Dämmerung einfiel.

Schumann ging auf die am weitesten links liegende, die Ebene randende Baracke zu. Morsch, vom Wind, vom Wetter zerfressen, knarrten die Barackenstiegen, die halb in den Angeln hängende, von Spinnweben dunkelflaumig überzogene Barackentür schurrte quietschend, als wir sie aufstießen. Schumann leuchtete mit seiner Taschenlampe den Barackengang ab, dann öffnete er die erste vom Gang abzweigende rechte Tür, ließ den Lampenstrahl ins Zimmer gleiten: doppelstöckige Bettgestelle, vom Licht der Lampe aus der Dämmerung herausgerissen, schwebten auf wie riesige im Raum verankerte hochbordige Kähne, Staubwolken preßten sich hoch, als wir eintraten, der Holzboden schaukelte sanft. Schumann öffnete das Fenster. Die eine Hälfte des Fensters war mit Pappe vernagelt. Die abgestandene Luft, geschwängerte Luft der Tage, Jahre, Nächte, Holzgeruch, saugte sich, vom Luftzug aufgenommen, an uns vorbei und legte sich schwer auf Mund und Nase.

Schumann holte zwei Kerzen aus seinem Rucksack, aber er zündete sie nicht an. Er sagte: »Noch geht's.« Obwohl die Dämmerung schon in jenes Halbdunkel überging, das nur noch die erinnernde Ahnung an lichtumgrenzte, lichtüberzogene Einzelheiten zuließ. Erschöpft saßen wir da, und in die Stille hinein fragte Schumann, als hätte ihn diese Frage schon lange bewegt, aber als hätte er sich gescheut, sie bis zu diesem Zeitpunkt auszusprechen: »Sie kannten Bender gut, ja?«

»Nein«, sagte ich, »gut kannte ich ihn nicht. Wir lernten uns im Zug kennen. Er wollte zusammen mit seiner Frau hier oben seinen Urlaub verleben.«

»Ja«, sagte Schumann und zündete die erste Kerze an. Bleich wuchs sein Gesicht aus der Dunkelheit, vom Kerzenlicht rötlichgelb getönt, die Flamme der Kerze spiegelte sich in seinen Augen, und dann sagte er leise: »Ich kannte ihn.«  
»Sie?«

»Es wundert Sie, nicht wahr?« sagte er ruhig.

»Ja«, sagte ich, mehr hingeflüstert als ausgesprochen und glaubte plötzlich zu begreifen: der Anfang eines mir unver-

ständlichen Geschehens begann sich nachträglich abzuspielen oder auch die Fortsetzung, die mutmaßliche Ergänzung, die Benders Weggang, sein Verschwinden erklären mochte. Schumann erhob sich und begann im Raum hin- und herzugehen. In die Stille hinein dröhnte sein Schritt, eintönig. Die ganze Baracke schien unter dieser Schrittlast in Bewegung zu geraten: als begänne unter dem Andruck von Schumanns Schritten das Holzgebäude langsam und sicher in sich zusammenzufallen: Riesellaute des morschen, zerknagten Holzes, über das sich zitternd, flatternd, ein noch im Ansatz fernes, aber immer näherkommendes, von Giebelverstrebung zu Giebelverstrebung geworfenes brechendes Reißen trug, als sanken die Tragstützen in sich zusammen, belastet vom gleichfalls sich senkenden Dach, und ich dachte, daß, wenn Schumann jetzt weiterspräche, seine Stimme unhörbar werden mußte. Schumann trug die Schleppe seines Schattens hinter sich her, sein Schatten wischte über die Barackenwand hin wie ein riesiges bildgewordenes Symbol seines Schweigens, eine Spiegelung dieses Schweigens, die diese Räume des Schweigens mit einer Stille stempelte, die unwiderruflich jeglichen Anruf, jegliche Bekundung im Wort, jegliches Gespräch unmöglich zu machen schien, als er sagte, wiederholend, wie ein Traumschläfer: »Es wundert Sie, nicht wahr? Oder wußten Sie es vielleicht doch?«

»Nein«, sagte ich.

»Ich wußte nicht, daß er es war«, sagte Schumann. »Als wir beide heraufkamen zur Hütte, wußte ich es noch nicht. Ich erkannte ihn nicht. Am Abend des Tages, bevor er verschwand, glaubte ich mich zu erinnern, aber ich konnte nicht mehr sagen, wieso, warum. Ich wußte es erst, als er uns verließ, als ich ihn rufen hörte. Es war wie damals. Er aber muß mich da schon erkannt haben.« Er schwieg, dann sagte er: »Es gibt Momente in der Vergangenheit, die man vergessen möchte. Man will sich nicht erinnern. Man will sich nicht erinnert wissen. Aber man vergißt nicht, nichts, auch wenn man glaubt, man kann vergessen.«



Ich fragte: »Woher kannten Sie ihn?«

Schumann führte seinen Monolog weiter, als hätte er meine Frage nicht vernommen: »Siebzehn Jahre. Ein Mensch verändert sich in siebzehn Jahren. Vor siebzehn Jahren sah ich Bender zuletzt.« Ich hörte Schumanns Stimme, ich lauschte ihr nach, lag wie im Bachbett seiner Worte, die über mich hinrieselten, entfernt, denn er stand an der Zimmertür, und doch gegenwärtig, und ich fühlte meine Unfähigkeit, in diesen Minuten jedenfalls, den vergangenen Tagen so nachzugehen, daß ich mich jeder Situation, jeder Szene, jedes Wortes, das zwischen uns dreien oben in der Hütte gewechselt worden war, zu entsinnen vermochte, um Schumanns bisherige Worte dagegen zu setzen, um an diesen bisher geäußerten Worten noch einmal erinnernd ablaufen zu lassen, was sich ergeben hatte, um von mir aus zu erkennen, ob Bender Schumann wiedererkannt hatte, und wenn, worin sich dieses Wiedererkennen bekundet haben mochte. Ich war müde. Ich kramte meine Wolldecke hervor, legte sie aus und hüllte mich ein. Die Kerzenflamme bebte im Zugwind, die Flamme blakte. Mir schien, als wolle Schumann, der jetzt schwieg, mit seinem Schweigen bezeugen, daß er eine Antwort erwarte oder doch die Frage, auf die er schon lange erwartet haben mochte, die sich mir anbot, diese Frage, die vielleicht über Schuld oder Nichtschuld entschied, die ich nicht äußerte, die ich hätte äußern können: Warum er, Schumann, dem Davongehenden so leise nachgerufen hatte. Ich sagte nur: »Wir hätten vielleicht auch heute noch suchen sollen.«

Nein«, sagte er, »ich hätte es getan, trotzdem. Es wäre ausichtslos gewesen.«

Ich fragte: »Hat er Ihnen etwas über sein Leben erzählt?«

Nicht viel«, sagte ich und fühlte wieder die heraufschwemmende Müdigkeit, »nur, daß er Kaufmann sei, daß er seit Jahren in Süddeutschland lebe, daß es ihm gut gehe, daß er schon ganz Europa kennengelernt habe. Sie wissen, wie diese Gespräche sich ergeben.« Meine Worte kamen wie eingeübt, Ich fragte mich, ob ich es war, der sprach.

Schumann sagte: »Ich traf ihn während des Krieges. Hier. In dieser Baracke. In diesem Zimmer.«

Noch immer verstand ich nicht, ich mühte mich ab, seine Worte zu deuten, die Erklärung herauszulesen und hörte, wie er fragte: »Sie wissen es nicht?«

»Was meinen Sie?« fragte ich.

»Sie wissen es nicht«, sagte er entschieden. »Es sind alte Unterkünfte der ehemaligen Wehrmacht. Das hier war ein besetztes Land. Hier oben wurden während des Krieges Übungen abgehalten. Ich kam damals – es war 1944 – als Ersatz aus Deutschland. Bender war mein Vorgesetzter.« Er sprach langsamer als bisher. Ich merkte, wie die Erinnerung sich in ihm ausbreitete, wie er seiner Stimme Gewalt antat, als fühle er sich verpflichtet, alles genau zu sagen. sachlich, objektiv, er hielt seine Stimme zurück, um die laut gewordene Rechtfertigung, die die Gegebenheiten der Vergangenheit umkreiste, mit jener Deutlichkeit vorzubringen, die es ihm noch erlaubte, Wort für Wort auf seine Echtheit hin zu prüfen.

»Ich war damals gerade vierzehn Tage hier, als wir, wie immer meistens nachts, zu einer mehrtägigen Übung aufbrachen. Es war im März. Hier oben lag Schnee. Es war kalt. In der zweiten Nacht bereits hatten wir die ersten Ausfälle: Erschöpfung, Frost. Ich war MG-Schütze. Wir machten in dieser zweiten Nacht mehrmals Stellungswechsel. Dabei fiel mein MG-Schütze Zwei aus. Bender sprang für ihn ein, es blieb gar nichts anderes. Und Bender verwechselte die Kästen.«

»Die Kästen?« fragte ich.

»Die Munitionskästen«, sagte Schumann. »Wir hatten zwar Befehl, nur mit Übungsmunition zu schießen, aber wir hatten einen Kasten mit scharfer Munition bei uns. Wir wußten nicht, ob uns der Befehl erreichen würde, diese scharfe Munition einzusetzen. Es war hin und wieder geschehen. Bender hatte die Kästen von meinem MG-Schützen Zwei übernommen. Kurz: unser MG schoß einen scharfen Gun hinaus. Zwei Mann wurden damals schwer verletzt. Natürlich

Ich hätte ich es merken müssen, als ich den Gurt einlegte, aber merken Sie es mal mit frostklammen Händen, nachts. Bender schob die ganze Schuld auf mich.«

Ich hörte, wie Schumann einatmete, wie er, ausatmend, herorstieß: »Ich wurde verurteilt.« Aber gleich sank seine Stimme wieder ab, er sagte: »Ich versuchte den Fall zu klären. Aber Bender war mein Vorgesetzter. Er hatte Angst, natürlich, und er mochte mich nicht. Vom ersten Tage meiner Ankunft an mochte er mich nicht. Er beeidete damals eine Aussage, daß ich den Kasten allein geöffnet hätte, daß er als ersatzweise eingesprungener Vorgesetzter im Augenblick, da ich den scharfen Gurt herausschoß, nicht beim MG gewesen sei, da er zwangsläufig noch andere Aufgaben hatte...«

Ich erinnere mich«, sagte ich. »Im Zuge erwähnte er, daß hier oben schon einmal gewesen sei. Aber er sagte nicht, wann.«

Er war hier oben«, sagte Schumann, »vor siebzehn Jahren.«

Und Sie glauben, daß er Sie erkannt hat?«

Ich glaube es«, sagte Schumann und begann, seine Decke auseinanderzurollen.

War alles gesagt. Ich fragte nicht nach dem Maß des Urals. Ich konnte es mir denken. Und ich sann dem merkwürdigen Zusammenhang nach, daß Schumann schon oben auf der Hütte war, während wir, Bender und ich und der Mann aus dem Tal, hinaufstiegen, dem merkwürdigen Zuge, daß die beiden sich hier oben wiedertrafen, und ich erinnerte mich, daß Bender, als wir beim Aufstieg an den Cracken vorbeikamen, die Gebäude lange und eingehend mustert hatte, während des Gehens, das Gesicht hinüberwandt.

Ich hörte die Schlaflaute der Vergangenheit in Zimmern und Räumen, Gängen und Verschlägen, den raunenden, im Traum durchzogenen, unterwanderten Schlaflauten. Ich dachte ich nach, sie stiegen, ein fernes, anschwellendes Kommen, über mich hin, fern in der Zeit, vergangen, aber

sie waren hörbar, und ich glaubte auch dies zu hören: unterbrochene Schlaflaute und Aufbruch in der Nacht, hinauf in die Berge, naßkalte Schneeluft, vom rinnenden Regen verdrängt, die Schmetterschläge des Windes, Wagengerassel und Zugmaschinengelärm, Stimmen, hoch und heiser, Befehlsstimmen, das schmatzende, satte Schlürfen der Stiefel auf und über morastigem Erdgrund. Und ich glaubte es zu hören, aus den Holzwänden brechend, aus dem Gebälk, das schlafschwere vorzeiten ins Holz eingesunkene, vom Holzbewahrte Traumstimmengewirr aller Schläfer, die in diesen Räumen geschlafen, geatmet, geträumt, gelebt hatten, und wie es jetzt herausbrach und Echo gab, verloren diese Stimmen, schon längst vergangen, der Last der Erinnerungen ledig, bis auf Schumann. Und ich hörte zum erstenmal, daß ich mit ihm in einem Raum schlief, Schumann aufstöhnen, und ich fragte: »Schlafen Sie schon?«

Er gab keine Antwort. Ich wußte, daß er nicht schlief, daß er wach lag und daß er das, was ich zu hören meinte, zu hören glaubte, gewiß hörte, sicherer und deutlicher hörte, als ich es zu hören vermochte, einbezogen in die zusammengechrumpfte Zeit, als seien nicht siebzehn Jahre seit damals vergangen, sondern als hätte sich die Gegenwart jener Zeit über siebzehn Jahre hinweg bewahrt und erhalten, der Vergänglichkeit der Zeit zuwider, der Vergänglichkeit, die sonst mildes Vergessen, ein Hinwegwehen der Erinnerungen bereitet hielt, ein Vergessen, dem Schumann nachdenken mochte, schlaflos liegend, ohne daß es sich ihm anbot.

Ich weckte Schumann am nächsten Morgen. Wir brachen auf. Wir gingen nicht mehr nach Kompaß. Der von den Baracken sich in Kehren ins Tal hinabwindende Weg war breit genug, und so gingen wir nebeneinander her. Kurz vor Mittag erreichten wir das Hotel. Wir legten unsere Rucksäcke in der Halle ab. Ich fragte den Portier nach Benders Frau. Er wies hinaus auf die glasverkleidete, windgeschützte Liegeterrasse.

Benders Frau lag, ohne Sonnenbrille, mit geschlossenen Augen am Ende der Terrasse in einem der Liegestühle. S

schien zu schlafen. Sie lag schlaff da, eingesunken, mit hängenden Armen. Ich überlegte, ob es nicht besser sei, sie nicht zu stören, ich merkte, daß Schumann Ähnliches dachte: er zögerte ebenfalls, weiterzugehen. Aber bereits da mußte sie unsere Schritte gehört haben. Sie blickte auf. Ihr Blick war abwesend, als kenne sie uns nicht, dieser Blick, der sich abkehrte und wieder zurückkam und sich auf einen Punkt verengte, der hinter uns lag, über uns liegen mochte und sich, wie von diesem Punkt abprallend, wieder zurücknahm, zurückzog. Ihre Augen wurden schmal, aber es war nicht die Sonne, die sie blendete. Wir blieben vor ihr stehen. Bevor ich etwas sagen konnte, sagte sie unvermittelt: »Sagen Sie nichts, ich will nichts hören.«

Und jetzt erkannte ich, daß sie nicht mich ansah. Sie blickte, mit immer noch halbgeschlossenen, verengten Augen Schumann an. Ihr ganzes Denken schien sich auf Schumann, auf seine Erscheinung zu konzentrieren. Sie kannte Schumann nicht. Sie konnte Schumann nicht kennen. Sie sah ihn an und sagte mit kaum hörbarer, wie in den Wind gesprochenen Stimme, als spräche sie zu einer nur ihr sichtbaren Erscheinung (und ich wartete nur darauf, daß sie die Hände wie seinerzeit im Speisewagen erhöbe, aber sie tat es nicht): »Sie sind es also.«

Schumann stand bewegungslos, während sie sagte: »Er hat Ihren Namen genannt.« Sie preßte sich in den Liegestuhl zurück, preßte ihr Kinn eng an die Brust, sie machte sich klein, sie kroch in sich zusammen, als hätte sie erkannt, daß es Schumann wirklich gab. Und dann, gestammelt: »Er hat mir alles erzählt, alles.«

Erzählt?« fragte ich. »Wer hat Ihnen was erzählt?« Sie schwieg. Ich sagte: »Wir sind allein zurückgekommen. Ihr Mann ist oben in den Bergen verschwunden. Er wollte nach einer Stunde zurückkommen. Er kam nicht. Wir haben ihn tagelang gesucht. Wir fanden ihn nicht.«

Ihr Kopf begann, wie von einem inwendigen Schmerz erbt, hin und her zu pendeln. »Gesucht«, stieß sie hervor, »gesucht!«



»Ja«, sagte ich, »aber wir fanden ihn nicht.«

Sie krampfte ihre Finger um die Lehnen des Liegestuhls, die Knochen traten weiß und spitz unter der sich spannenden Haut hervor, sie sagte, und jetzt lag sie still: »Mein Mann ist gestern nacht zurückgebracht worden. Man fand ihn oben im Waldstück. Er liegt in seinem Zimmer. Der Arzt war da.«

Ich wagte Schumann nicht anzusehen. Ich sah die hilflose, schmale Gestalt im Liegestuhl, das sonnenbrandrote, kleine Gesicht, das sich jäh wieder Schumann zuwandte, mit einer Stimme, die einem Schrei gleichkam und doch kein Schrei war, weil sie ahnen mochte, daß ihre Worte unbeantwortet blieben und so, kaum ausgesprochen, in ein verzweifeltess Schluchzen übergingen, dieses »Sagen Sie doch etwas!«, das Schumann galt, ohne daß er daraufhin das erlösende, das freisprechende Wort von sich gab. Er konnte es nicht. Er mochte wissen, was mit ihr geschehen war, er mochte erkennen, was in ihr vorging, er konnte ihr nicht helfen.

Ich wandte mich wie im Sog einer um sich greifenden Lähmung herum und sah den Weg hinauf, den wir gekommen waren: die schwarzen Buchtungen der Wälder, die sich im Waldwuchs verlierende Kehrenschneise des Weges. Ich versuchte den Punkt zu bestimmen, an dem man Bender gefunden hatte, aber das sonnenüberrollte Gewirr der Bäume nahm den Blick auf, ließ ihn gleiten, bis zum Horizont des fernen, sich schroff hinziehenden Linie der Gipfel, und ich sah die Speisewagenfahrt wieder vor mir, denn auch damals waren, vom fahrenden Zug aus, die Gipfel fern sichtbar gewesen, starre Symbole eines zeitlosen Gleichmaßes...

Ich blickte auf Benders Frau, auf sie, der sich unvermutet die Einsicht in ein Geschehen offenbart hatte, von dem sie bis zum gestrigen Tage nichts wußte. Und wieder erinnerte ich mich ihres Gesichtes am Morgen des Hüttenaufstieges ihres verzerrten Lächelns: aber jetzt, da es auf sie zugekommen war, da er sich aufgetan hatte, dieser Sprung im Standbild, dieses Versagen des Mannes, der oben in seinem Zimmer lag, schien sie unfähig, diese Erkenntnis zu ertragen.

Sie saß nicht an seinem Bett. Aber was wußte ich? Bender mochte schlafen. Selbst wenn es eine Entscheidung war, daß sie hier allein im Liegestuhl lag, so mochte es eine vorläufige sein – bis zu unserem Erscheinen genährt von der möglichen Hoffnung, daß Schumann diese zeitlich schon verjährte Tat mit Worten besänftigen und auslöschen, daß er das Ritual großzügiger Vergebung üben würde. Aber dann, als sie Schumann sah, mußte sie erkannt haben, daß sich nichts auslöschen ließ. Sein Schweigen bewies es ihr endgültig. Und sie mußte erkannt haben, daß das, was in sie eingesunken war an Schreck und Erkenntnis über das wahre Wesen ihres Mannes ständig tiefer sank und ihren möglichen Glauben an die eigene Kraft, die eigene meisternde Stärke mit sich zog, denn sie machte, als wir gingen, keine Bewegung uns zurückzuhalten, sie lag in ihrem Liegestuhl, die Finger immer noch um die Lehnen des Stuhls geschraubt, das kleine Gesicht vorgestreckt, als warte sie verzweifelt bis zuletzt darauf, daß Schumann sich doch noch besönne...

Wir gingen in die Halle zurück, nahmen unsere Rucksäcke auf und stiegen zu unseren Zimmern empor. Vor meiner Tür gab Schumann mir die Hand: »Ich werde mit dem Abendbus fahren«, sagte er. »Wir dürften uns kaum noch sehen. Leben Sie wohl!«

## Neue niederländische Lyrik

**Lizzy Sara May**

*blues für einen roten kaktus*

über sieben meeren sehnsucht  
über sieben brücken ungeduld  
brannte ich ein roter kaktus  
im spiegel

unter sieben blauen sonnen  
unter sieben milchmondträumen  
brannte ich ein roter kaktus  
im spiegel

in sieben muscheln entschlossenheit  
in sieben körpern ergriffenheit  
brannte ich ein roter kaktus  
im spiegel

zwischen sieben oboen erschauern  
zwischen sieben flöten brechenden lichtet  
brannte ich ein roter kaktus  
im spiegel

für das ahnungslose kind morgenmund  
für das ratlose kind nachtfalle  
brannte ich ein roter kaktus  
im spiegel

ach unwirtliches ich  
lauschend nach deinen augen  
wider besseres wissen  
wider bitteres wissen

uf

hörte ich deine stimme  
klein zwischen sand und krabben  
in der muschel die seufzend  
nach worten sucht

oder blieb sie verborgen  
zwischen den gestutzten sonnenschirmen  
der gärten die sich hüftenwiegend  
bewegten in den goldgeränderten augen  
des abends

oder auch da nicht  
sondern zwischen den sich losgerissenen  
trauen städten deren tote fenster  
wie urnen einer urzeit  
stehen und sterben

warst du dort  
wo die nacht weit offen  
im hilfe ruft  
oder war es nur das geräusch  
des wassers das durch die finger rinnt  
als du deine stimme in  
alte mauern schriebst

llen Warmond

stierhändig

gespannt registriere ich  
wie über mir aus einem Klavier  
ich Noten losreißen jemand  
der sichtlich ohne Hoffnung ist  
gezwungen in brutalen Akkorden



einen Ausweg  
ein maßloser Jammer  
klettert unablässig eine Oktave höher

über ein gleiches trostloses Thema  
improvisiere ich in Worten

### *Versuchsgarten*

Was sagtest du eben?  
Wie es weiter gehen soll?  
Zwischen uns und den anderen liegen  
nur noch einige Worte brach  
aber gestern dauert bis übermorgen  
vorläufig werde ich lesen lesen lesen schau  
der Himmel klart schon wieder auf und in dem kleinen  
geheimen Versuchsgarten meiner Fantasie  
ist ein erster Lenz im Anzug

### *Kult*

Du schiefst in einem Bett von Schweigen  
und ertrankst im Meer meiner Worte  
das Wasser stieg dir zu den Lippen  
aber du antwortetest nicht

Deine Augen haben tastend  
ein vages Lächeln angezeigt  
deine Hände ließen willig und mutlos  
Schiffe Enttäuschung zu Wasser  
deine Stirn hat sich wie ein weißes Visier  
um die Achillesferse deines Seins geschlossen

Im Zwielficht eines heidnischen Aberglaubens  
bewohnst du Tempel von verhaltener Andacht  
in Lichtjahren Abstand  
allem entrückt  
durch nichts zu bewegen

**Edithe de Clercq Zubli**

*stadt in der nacht*

der mond:  
das zärtliche spielzeug der nacht.  
die stadt: eine spieldose  
und eine betrunkene frau  
hängt sich sterne ins haar.  
in roten gassen breitet sich panik:  
heut nacht noch kein besuch  
und kein verkehr.  
ein allerletzter bus  
schaukelt mühsam  
durch die straßen.  
nur die häuser schwatzen:  
ewig verliebte sprache  
mein körper ist  
ein weinglas der freude.

*von blumen*

blumen liegen so  
leicht und nackt  
andächtig auf ihren  
schmächtigen flanken:  
in kleines und  
rätselhaftes leben  
hat sich in ihnen verloren.

erschauernd in einem regen  
von stimmen  
liegen sie ohne  
selbst zu sprechen.  
das herz hinter  
ihrer dünnen haut  
klopft schwach um  
nächtens unter  
dem wind zu brechen.

und entflirrt der  
grünen welt.

und am jungen  
morgen streichen  
kleine insekten  
erstaunt über  
schmächtige blumenleichen.

**Remco Campert**  
*städte am abend*

ich träumte in den städten am abend  
in paris lief ich über boulevards  
suchte franken auf dem asphalt  
die bistros winkten  
mit schwarzem kaffee und hartgekochten eiern  
ich konnte in basketballschuhen  
den morgen erwarten  
schreibend lauschend und trinkend  
die ersten striche rosa die ersten arbeiter  
auf frühen rädern die erste métro  
mit gelben menschengesichtern und noch feuchtem nacken  
haar  
die erste zeitung und das erste licht

ich träumte ich könnte sprechen in paris  
und bei dupont drehte man einen film  
einen tonfilm ohne dialog  
einen film mit el greco und einem mann den ich nicht sah  
die städte am abend  
und die geliebten der menschen  
die städte am abend  
reicheln mit ihren zarten leuchtenden händen  
die schultern und das haar der menschen  
ich hab es gesehen und ich hab es gefühlt  
ich habe den städten gelauscht  
am abend wenn sie sich hinlegten  
in ihren flüssen und bäumen  
ich hab mit den menschen gesprochen  
in den cafés und kinos ihrer städte  
am abend und bei abendlicht  
ich hab ihren türkischen tabak geraucht  
und den aus amerika und algerien  
ich hab mit ihnen getrunken und gelacht  
geküßt und geweint  
in ihren städten am abend  
wenn sie müde waren und wohlgemut oder verzagt  
ich träumte ich wäre nur zunge  
nur zahn nur lippen  
ich träumte ich wäre nur wort  
und tröstliche gebärde  
ich lief durch die städte am abend  
und die welt bei jedem schritt  
und glück in gesichtern von menschen  
und kummer in dem atem ihrer worte  
ich träumte träumte ich träumte  
auf einem tisch den kopf  
die arme darüber geschlagen  
die freunde um mich herum  
ich träumte mit den menschen  
ich träumte mit der welt  
ich träumte in den städten am abend



**Hans Warren**

*Irgendwo . . .*

Irgendwo hinter den jagenden Wolken,  
den sturmgepeitschten Zweigen, den verregneten Kornähren  
liegt dein Körper, von Zeit zu Zeit entblößt,  
eine sonnige Landschaft von Sand  
oder reifem Korn; aber Wind und Regen  
meiner verschleierten Traurigkeit  
ziehen die Wolken zusammen, breiten  
die Ähren über dich aus, peitschen  
die morschen Zweige in dein runzelndes Antlitz.

Dein Haupt, das düstere, im Schatten  
der Erde wo Blumen verwelken  
ist von mir abgewandt; dein schwellender Mund  
trinkt mit dunklen Lippen die Nacht.

Deine Arme, Elfenbeinleier, sind unverwandt  
zur Küste geöffnet, wo ich nicht landen kann.  
Ich umschiffe, leer an Liebe, älter werdend  
und voller Erinnerungen deine Insel.  
Das Ried flüstert, das Moor duftet  
mit der Wehmut verletzter Pflanzen;  
ich weiß daß du da bist  
daß alle Wunden genesen sind.

Ich will dich noch weiter heraufbeschwören:  
die Grube deines Rückens, durch die der Regen bebt,  
deine dunklen Beine, die drei  
Gewürznester in Achseln und Schoß.

Doch nahe der Küste von Coromandel  
erwach ich, weiß ich dich vergangen, verloren,  
eine Tote, spinnend an dem Faden meines Lebens.

Als Luigi Pirandello auf dem Höhepunkt seines europäischen Ruhms nach Berlin kam, waren in einem der großen Hotels alle Vorbereitungen für einen triumphalen Empfang getroffen worden. Der Dichter sah die Menge, die Reporter, die Fotografen, die Filmleute, er dachte, daß sie auf jemand anderen warteten, und betrat das Hotel durch den Nebeneingang. In dieser authentischen und charakteristischen Episode ist Pirandello ganz enthalten: sein Mißtrauen gegen die Tatsächlichkeit, sein Ausweichen in die Alternative. »Ich lebe mein Leben nicht – ich schreibe es«, steht in seinem Tagebuch und: »Irgend jemand lebt mein Leben; ich weiß nichts davon.« Er wollte auch die Hintertüre wählen, als er die Welt der Tatsächlichkeit und des literarischen Betriebs verließ: »Schweigen soll meinen Tod umgeben«, bestimmte er testamentarisch. »Ich bitte meine Freunde und meine Feinde, ihn in den Zeitungen nicht bekanntzugeben, ihn überhaupt nicht zu erwähnen. Kleidet mich nicht an, hüllt mich in ein Leichentuch. Keine Blumen und keine Kerzen. Man lege mich auf den Karren der Armen. Niemand soll meine Leiche begleiten, kein Verwandter, kein Freund. Der Wagen, das Pferd, der Kutscher... das genügt. Man verrenne meinen Körper und verstreue die Asche im Wind. Wenn ich will, daß nichts von mir übrigbleibt. Sollte dies durchführbar sein, dann soll man die Urne der Asche nach Sizilien bringen und dort in einen Felsen einmauern – auf der Ebene von Agrigent, wo ich geboren wurde.« Er fühlte sich nur in seinem Werk wirklich vorhanden. Das Gedachte hatte den Vorrang vor dem Realen. Er hatte die Fiktion, die Vortäuschung, das Arrangement so oft dargestellt, daß er sie von seinem Ende fernhalten wollte. Er suchte das Nichtsein, das einzig für ihn denkbare Sein, im Nichtsein. Er fand keinen Halt in der Welt der Wirklichkeiten und der menschlichen Beziehungen. Er war vom Schicksal zum Leid und zum Mißtrauen auserwählt worden.

1867 in Agrigent geboren, wo Griechisches und Römisches

einander begegnen, wo Antikes das Heutige durchdringt und die Nähe Afrikas Europa herausfordert, wo seit alters her Marmor und Schwefel gewonnen wurden, beide aber, das edle Material und das Gift, von Sklaven in einer Strafkolonie, dankte er dem Gift seinen Wohlstand, denn sein Vater besaß Schwefelgruben. Er verlobte sich mit einer Kusine, aber die Beziehung war nicht von Dauer. Durch ihre Auflösung erlitt das junge Mädchen einen schweren Schock. Er studierte Philosophie, promovierte in Bonn mit einer Doktorarbeit in deutscher Sprache, er heiratete 1894 ein Mädchen, das die Eltern ihm bestimmten, die Tochter des Teilhabers der väterlichen Firma, und installierte sich in Rom. Doch die Firma ging kurz darauf zugrunde, Pirandello verlor nach einigen Ehejahren sein Vermögen, die Frau verfiel in geistige Umnachtung und wurde unheilbar wahnsinnig. Er schickte sie nicht in eine Anstalt, er nahm die Anstalt gewissermaßen in sein Haus. Zwanzig Jahre lang war sein Leben Dienst in einer privaten Strafkolonie, er unterrichtete tagsüber in einer Mädchenschule und verließ die Villa, zwanzig Jahre lang, an keinem Abend. Er schrieb und hielt sich an die Wirklichkeit seiner Phantasie – in vergeblicher Notwehr gegen den tragischen Wahn seiner Existenz. Er hatte immer schon geschrieben und wurde nun fanatisch produktiv, doch schrieb er vorwiegend Prosa, Novellen und Romane. Erst als Fünfzigjähriger trat er aus dem Exil hervor, in die Welt und auf die Bühne, er wurde berühmt, übersetzt, bekam 1934 den Nobelpreis, starb 1936 mit neunundsechzig Jahren und entschwand, nicht nur durch die historischen Katastrophen, dem Bewußtsein der literarischen Welt.

Man hatte ihn schon zu Lebzeiten mißverstanden. Man hatte ihn als Gaukler, Taschenspieler klassifiziert, als Intellektuellen, der aus geistig-artistischer Lust mit den Ebenen der Wirklichkeit jongliert. Selbst der zuverlässige Chronist einer Ära, Alfred Polgar, dem wir erhellende und treffende Formulierungen über das Theater Pirandellos danken, sah ihn nicht in der rechten Perspektive, er schrieb von »die-

ektischer Gaukelei«, von einem »Spiel, dessen bester Wert seine Bizarrerie ist«, von »sinnvoll-zweckloser Spielerei« und »... ein Changeant von Gefühlssfarben und Gedankenlichtern, das den Zuschauer reizvoll beunruhigt. Sein zerebraler Appetit wird mächtig angeregt, das Wasser läuft ihm im Kopf zusammen, und sein Geist, ist er ein kritischer, ergibt sich der Wollust der Schmockerei.«

Daß seine Zeit den Dramatiker Pirandello nicht in den rechten Dimensionen wahrnehmen konnte, mag mit der mißverständlichen Realisation seines bekanntesten und erfolgreichsten Dramas von den sogenannten »Sechs Personen« zusammenhängen; denn da übten viele Regisseure, allen voran der von Karl Kraus mit Berechtigung als Manager und Auslagenarrangeur bezeichnete Max Reinhardt, ihr Gewerbe nicht im Sinn des Autors aus. Vor allem aber ist auch alles, was Pirandello als einen der Väter unserer neuen Literatur legitimiert, erst heute, aus größerer Distanz, allmählich ganz deutlich wahrnehmbar. Und so scheint es sinnvoll, daß wir im abgelaufenen Jahrzehnt die klaren Anzeichen einer Pirandello-Renaissance erkennen, in Italien auf Giorgio Strehler und sein Piccolo Teatro di Milano konzentriert, im deutschen Sprachgebiet ausgehend von O. F. Schuhs denkwürdiger Inszenierung der *Sei personaggi*, 1951 am Kurfürstentum-Theater, mit zwei wichtigen Aufführungen von Gründgens in Düsseldorf, mit weiteren Inszenierungen an zahlreichen Bühnen und im Fernsehen, kulminierend im Erscheinen des ersten Bandes einer deutschen Ausgabe der Dramen Pirandellos und der systematischen Revision der alten, großenteils fragwürdigen deutschen Übersetzungen<sup>1</sup>.

Vorin besteht das Neue bei Pirandello? Ich sage absichtlich »neu« und nicht »modern«, denn wir müssen endlich zur Erkenntnis nehmen, daß das Moderne aus der Mode kommt, und uns entschließen, den Terminus »modern« und das, was er meinte, als er aufkam, umzuwerten. Hauptmanns Naturalismus, beispielsweise, war einmal »moderne Literatur«; doch wenn *Die Weber*, *Fuhrmann Henschel*, *Rose* Luigi Pirandello, Dramen I, Langen-Müller, München 1960.



Bernd, *Die Ratten* heute noch lebendig sind, dann nicht wegen, sondern trotz der Eigenschaften, die damals als modern angesehen wurden. Das gleiche gilt von Ibsens Gesellschaftsdramen. Wir haben etwa gerade bei den erwähnten *Ratten* eine Vorwegnahme des großen Pirandello-Themas in der Auseinandersetzung des verabschiedeten Theaterdirektors Hassenreuter mit dem abgesprungenen Theologie-Kandidaten Spitta zu erkennen: innerhalb des Dramas wird das Drama diskutiert – angesichts einer tragischen Situation ruft Hassenreuter dem Naturalisten Spitta am Ende des dritten Aktes zu: »Erfinden Sie so was mal, guter Spitta.« Ähnliche Motive entdecken wir bei Arthur Schnitzler im *Großen Wustel*, *Paracelsus*, im *Grünen Kakadu* und, einige Treppen tiefer, doch ganz parallel, in den Lustspielen Franz Molnàrs, die den Schein, die Lüge, die Vortäuschung triumphieren lassen (*Der Gardeoffizier*, *Das Märchen vom Wolf*, *Jemand*, *Spiel im Schloß*, *Eins zwei drei*). Überall dort Auseinandersetzung und Verschiebung mehrerer Wirklichkeitsebenen – wie später bei O'Neill in den inneren Monologen des *Seltsamen Zwischenspiels* und den Masken des *Großen Gottes Brown* und noch später in Thornton Wilders mehrdimensionaler kosmischer Schau *Wir sind noch einmal davongekommen*. All das ist ebensowenig Spielerei und Gaukelei wie Pirandellos Mehrdimensionalität, wie die Auflösung der perspektivischen Gesetze in der neuen Malerei. All das ist – abgekürzt und verallgemeinert ausgedrückt – zwanzigstes Jahrhundert, das heißt: die Konsequenz aus der Bankrotterklärung des neunzehnten Jahrhunderts, all das ist Ausdruck einer großen Wende, an der sich viel mehr gewendet hat als ein Jahrhundert.

Das wissenschaftliche Zeitalter, das erst so recht zu beginnen schien, war im Bereich der Kunst bereits negiert. Einen Schlüssel zu dem, was kommen sollte, sehe ich in der äußerlich harmlosen frühen dramatischen Arbeit Arthur Schnitzlers, dem Einakter von der *Frage an das Schicksal* aus dem *Anatol-Zyklus*. Da ist das Unbewußte eben erst entdeckt. Anatol hat seine Geliebte hypnotisiert, er könnte nun von

er alles erfahren, was sie ihm verheimlicht, aber er zögert, nicht aus, stellt die entscheidende Frage nicht. Er will es, wie man sagt, »nicht so genau wissen«. Vor der Erfindung der Psychoanalyse ein Schritt über Sigmund Freud hinaus – zur Zeit, da die Lebenslüge bekämpft wurde, ein wehmütiges Hinnehmen der Lüge als Bestandteil der Welt, ein Fragezeichen hinter die Institution des Wissens.

Jeder einmal wollte die Menschheit einen babylonischen Turm bauen – manche nannten ihn Wolkenkratzer. Das Fortschreiten der Zeit schien mit dem Fortschritt identisch, und dieser schien alle Fragen zu lösen. Die Menschen meinten, eine gemeinsame Sprache zu haben: die Sprache der Zahlen und Formeln. Und weil sie sich dieser Einheit und Übersichtlichkeit, der naturwissenschaftlich-naturalistischen Ordnung so besonders nahe wähten, brach die Erkenntnis des neuen – alten Chaos als säkularer Schock so besonders verwirrend über sie herein.

Man kämpfte gegen die Lüge. Hauptmann kämpfte gegen Unrecht. Sie meinten: jeder Zeitgenosse müßte nur ihre Tücke ansehen, und die Welt wäre verbessert. Pirandello kämpft nicht mehr gegen die Lüge, er stellt sie dar, er setzt sie voraus. Er wird nicht von den Funden der Tiefenpsychologie inspiriert, sein Wahnsinn ist der Wahnsinn des Hamlet und des König Lear. Seine Dämonen sitzen nicht im Unbewußten, sondern im Zivilstandesregister. Er ist nicht revolutionär und nicht evolutionär, er ist nicht perspektivisch.

Die Ganze steht für ihn fest, wenn der Vorhang zum ersten Mal aufgeht – die Aktionen mögen sich entwickeln wie immer: der Zustand ist vorgegeben – so wie in den Schauspielen Anton Tschechows, wie im *Weiten Land* von Arthur Schnitzler. Ein Wort, das zur Charakterisierung Arthur Schnitzlers geprägt wurde, gilt für Tschechow wie für Pirandello, für O'Neill wie für Strindberg, der auch zwanzigstes Jahrhundert ist: Das Wissen vom Ende. Die a-perspektivische Welt verwirklicht – wenn die gewagte Formel zulässig ist – die Synthese der Alternativen, sie ist die Kunst des Sowohl-Auch.

Nun kann man auf der Bühne nicht in der Manier eines Porträts von Picasso den Menschen zugleich en face und im Profil zeigen. Aber man kann – und das gelingt Pirandello beispielhaft – die Abwertung, die Bankrotterklärung, die Liquidation des Wirklichkeitsbegriffs demonstrieren. Man braucht dazu nicht unbedingt nur Grenzüberschreitungen zwischen Person und Bühnenrolle darzustellen. Nur drei Schauspiele von rund vierzig hat Pirandello in diesem Bereich angesiedelt *Sei personaggi in cerca d'autore*, *Ciascuno a suo modo*, *Questa sera si recita a soggetto*. Auch angesichts dieser Trilogie mit dem Gesamttitel *Theater auf dem Theater* könnte man, statt des Klischees vom Widerstreit zwischen Schein und Wirklichkeit, vom Widerstreit innerhalb mehrerer Ebenen des Scheins, vom Ineinanderfließen vielfacher, vielfältiger Wirklichkeiten sprechen. Eine andere Ausdrucksform der gleichen Lebensanschauung ist die Konfrontation des Wahnsinns mit der Normalität, wobei wir diese Begriffe in Anführungszeichen zu setzen haben. Der Held des Trauerspiels *Heinrich IV.* gilt als wahnsinnig, weil er sich mit dem Kaiser Heinrich identifiziert – man will den angeblich Kranken wissenschaftlich begutachten – und wir sind nun nicht nur Zeugen eines faszinierenden Spiels um echten und gespielten Wahnsinn, sondern erleben vor allem, wie die Wissenschaft, die den Wahn konstatiert, will, ad absurdum geführt wird. Es bleibt offen, es ist unerheblich, wo die Grenze von Vernunft und Wahnsinn verläuft – dieses Offenbleiben ist die eigentliche Botschaft Pirandellos auch in *Così è (se vi pare)*:

Herr Ponza hat eine Gattin. Seine Schwiegermutter, Frau Frola, behauptet, er sei wahnsinnig und halte diese Gattin zu Unrecht für eine zweite Frau, die er nach dem angeblichen Tod ihrer Tochter geheiratet habe – Herr Ponza behauptet, seine Schwiegermutter sei wahnsinnig und halte diese Frau zu Unrecht für ihre verstorbene Tochter, seine erste Frau. Beide bringen ihre Standpunkte höchst glaubwürdig vor. Am Schluß erscheint Frau Ponza selbst und wird aufgefordert, die Wahrheit zu sagen. Sie sagt: »Ich bin «

Tochter von Frau Frola – Und die zweite Frau des Herrn Tonza. – Doch vor mir selbst bin ich niemand. – Ich bin die, für die Sie mich halten.« Und ein Kommentator sagt abschließend ironisch: »Das war die Stimme der Wahrheit.«

Die Alternative wird nicht mehr ausgetragen, sondern verworfen. Auch in *Come prima, meglio di prima* (Wie früher – besser als früher) ist eine Frau die personifizierte Alternative: Fulvia Gelli kehrt zu ihrem Mann zurück – er hatte ihrer Tochter Livia erzählt, daß die Mutter gestorben sei, und führt sie als Stiefmutter ein. Fulvia muß als Francesca den aussichtslosen Kampf gegen die Legende von der edlen ersten Frau führen – die vorgetäuschte Wahrheit triumphiert über die biologische Wahrheit, die echte Mutter kapituliert vor dem erlogenen Andenken. Und damit sind wir bei einem anderen Motiv, das Pirandello immer beschäftigt, bei der Frage nach der echten und fingierten Vaterschaft und Mutterchaft. In dem Schauspiel *Tutto per bene* (Alles zum Guten) gewinnt ein Mann die Liebe und Achtung seiner Tochter eben im Augenblick, da absolute Klarheit darüber hergestellt ist, daß er nicht ihr wirklicher Vater ist.

Es ist offenkundig, daß Pirandellos Theater dem Apparat und Inventar der alten Possen und Schwänke häufig sehr nahekommt: »In all diesen Schauspielen«, schreibt Alfred Polgar, »zwischen fiction und verité genial hindurchgeschnörkelt, steckt gebunden eine Kraft, die leider niemals zur freien Auswirkung kommt, nämlich: Humor. Ein scharfer, sakrilegischer Humor, der durch die Tiefenperspektiven, die sich um ihn aufbauen, verschüchtert, nur zaghaft sich hervorwagt.« Nun, Pirandello hat, wo er wollte, die heitere Form durchaus gemeistert: zum Beispiel in der Farce *l'uomo, la bestia e la virtù* (Der Mann; das Tier und die Tugend), wo gleichfalls für ein zu erwartendes Kind ein Vater gesucht wird. Doch es scheint durchaus authentisches zwanzigstes Jahrhundert, wenn die gewohnten klassischen Situationen des heiteren Theaters durchscheinend werden und tragische Aspekte gewinnen: der Ehebruch, die Verleumdung, die Vortäuschung, die Fraglichkeit der Vater-



schaft. Entsetzen und Scherz sind seit Wedekind anders geschichtet als in der Zeit vorher mit ihrer strengen Scheidung von Tragödie und Komödie; auch Lachen und Erschütterung sind umgewertet: wir haben beides im hergebrachten Sinn verlernt. Wir sind in die Ära des schwarzen Humors eingetreten. Wir können über den makabren Frauenmörder Verdoux Charlie Chaplins lachen, über die männermordenden alten Damen in *Arsen und Spitzen*, über Ionescos Lehrer in der *Unterrichtsstunde*, der die Schülerinnen umbringt, über seine wachsende Leiche in *Amedé* oder *Wie wird man ihn los?*, aber wir können zum Ausgleich eben das, worüber vor 1900 gelacht wurde, nicht mehr als rein komisch darstellen. Unsere Identität ist so brüchig geworden, so sehr in Frage gestellt, daß uns die angenommene, vorgetäuschte, verwechselte Identität nicht mehr amüsiert. Pirandello hat Humor, aber sein Humor ist selten Anlaß zum Lachen. Pirandello kann lachen, aber vor allem über das tragische Verwirrtsein, über die Unlösbarkeit von Fragen. Drei seiner Stücke klingen in Gelächter aus. *Il beretto a sonagli* (*Die Narrenkappe*): Während der Vizekommissär und Fifi die Leute hinausdrängen, wirft Ciampo sich auf einen Sessel und bricht in ein schreckliches Gelächter aus, ein Gelächter aus Wut, Verzweiflung und wildem Vergnügen. Vorhang. *Così è (se vi pare)*: Laudisi: Das, meine Herren, war die Stimme der Wahrheit! (sieht sich höhnisch, herausfordernd um) Seid ihr jetzt zufrieden? (lacht unbändig) Vorhang. Und *Sei personaggi*...: Als letzte kommt die Stieftochter hervor... schaut auf die drei anderen und bricht in gelbem des Gelächter aus. Dann stürzt sie über die Treppe in den Zuschauerraum hinein und durch den Gang, bleibt noch einmal stehen, lacht von neuem und sieht dabei zu den Zurückgebliebenen oben auf der Bühne. Sie verschwindet aus dem Zuschauerraum, und noch vom Korridor her hört man ihr Gelächter. Kurz darauf fällt der Vorhang.

Die ältere Dramatik, insbesondere die naturalistische, hatte sich's im Sinn der Anweisungen Hamlets an die Schau

spieler zur Aufgabe gemacht, »der Natur gleichsam den Spiegel vorzuhalten: der Tugend ihre eigenen Züge, der Schmach ihr eigenes Bild und dem Jahrhundert und Körper der Zeit den Abdruck seiner Gestalt zu zeigen.« Unser Jahrhundert wird in der neuen Dramatik gleichfalls, doch anders gespiegelt. Es steht zwischen zwei Spiegeln – wir kennen den Effekt, der uns um den Preis, daß wir wahnsinnig zu werden fürchten, die Sensation der Unendlichkeit im Endlichen vermittelt, der die Objekte gleichzeitig von verschiedenen Blickpunkten aus darbietet... mit dem Ergebnis, der Natur gleichsam zwei Spiegel vorzuhalten, der Tugend die Züge der Schmach, der Schmach das Bild der Tugend zu geben und dem Jahrhundert und Körper der Zeit die Tragwürdigkeit jeder Gestalt zu zeigen.

Pirandello schrieb in sein Tagebuch: »Ich lebe vor lauter Spiegeln und vor lauter Augen, die mich beobachten.« Aus dieser Position heraus wird er schöpferisch. Er hat, wie der Held in *Alles zum Guten* stets »außerhalb des Lebens ge-  
lebt« – doch nur so hat er es zu sehen und darzustellen ver-  
sucht. Er spielt nicht um des Spiels willen; er findet sich nicht zurecht und flieht in die Gestaltung dieses Sich-nicht-zurechtfindens. Er kann mit dem Leben nur fertig werden, indem er es schreibt. Er sucht in sich selbst den Autor, der das Wirre, Chaotische, Peinigende durch Gestaltung zur Übersichtlichkeit erlöst. Der Held des Trauerspiels *Heinrich V.* flieht in die Vergangenheit, weil er seine Gegenwart nicht bewältigt, weil seine Kontakte mit der Tatsächlichkeit gestört sind, weil das Leben des Kaisers Heinrich klar und übersichtlich und abgeschlossen dasteht. Auch die dramatische Phantasie *Heute abend spielt man aus dem Stegreif* ist durchwirkt und getragen von zehrender Sehnsucht nach der Oper – *Carmen*, *Faust*, *Der Troubadour* werden als ver-  
langte Erfüllung beschworen, dort ist alles klar, deutlich, ge-  
regelt, festgelegt, dort ist Heilung der Selbstentfremdung und  
Zerrissenheit, dort ist noch ein Ganzes. In *Vestire gli nudi*  
(*Die Nackten kleiden*) kommt eine Trostlose, Erniedrigte  
zu einem Schriftsteller und beschwört ihn, er möge ihr Le-

ben darstellen und dadurch deuten. »Alles ist unbegrenzt, veränderlich, unbeständig«, heißt es in *Jeder nach seiner Art*.

In der Auflösung, in der babylonischen Verwirrung sehnt sich der Mensch nach Ganzheit. Er kann das, was hinter den Illusionen waltet, nur sehen, »wenn er stirbt oder wahnsinnig wird«, sagt Pirandello, und einer seiner Helden, in der *Narrenkappe*, ergänzt: »Sie brauchen nur allen Leuten die Wahrheit ins Gesicht zu sagen. Kein Mensch glaubt Ihnen, und alle halten Sie für verrückt . . . Es gibt keinen Wahnsinnigeren auf der Welt als den, der glaubt, recht zu haben . . . Daß man das Ventil des Wahnsinns nicht öffnen kann! Sie können es, danken Sie Gott! Und damit halten Sie's noch hundert Jahre aus!«

Der Tod, der Wahnsinn, die Rolle. Die Rolle, die einer übernimmt, nicht nur als Bühnenrolle, und die in so vielen Dramen Pirandellos den Vorrang vor Tatsächlichkeiten hat. Die Rolle in einer privaten, in einer gesellschaftlichen Situation, die Rolle im Stück. Die sechs, die ins Theater kommen und dort den Autor suchen, sagen es: sie sind wahrer und wirklicher als die Lebenden. »Sobald eine Figur geboren ist, erlangt sie sofort eine solche Unabhängigkeit auch vom ihrem eigenen Autor . . . und manchmal gewinnt sie eine Bedeutung, die dem Autor nicht einmal im Traum eingefallen wäre!«

Nun ein Wort über die deutschen Titel Pirandellos, die gelegentlich mißverständlich sind. *Così è (se vi pare)* heißt weder *So ist es* – *ist es so?* noch *So ist es, wie es Ihnen scheint*, sondern *So ist es, wenn Sie gestatten* oder . . . *wenn es Ihnen gefällt*. Und *Sei personaggi* sind nicht sechs Personen, sondern sechs Figuren, sechs Gestalten, sechs Rollen auf der Suche nach einem Autor. Die Person heißt »personaggio« aber dies sind »personaggi«. Beim Bedenken dieses fundamentalen Unterschieds merkt man übrigens, was für eine pirandelleske Sprache die französische ist; denn im Französischen bedeutet das Wort »personne« sowohl »Person«

»niemand«. Doch auch im Französischen ist »personnage« nicht mit »personne« identisch. So beginnt das Mißverständnis um Pirandellos berühmtestes Stück schon beim Titel, der nicht stimmt, aber ebenso unausrottbar sein dürfte wie der gleichfalls nicht stimmende *Eingebildete Kranke* statt *ungebildet Kranke* oder noch besser *Hypochonder Moeres*.

Die sechs Rollen suchen einen Autor. Ihre eigentliche Tragik: sie kommen zu einem Theaterdirektor und Regisseur, und der maßt es sich an, den Autor zu spielen. Auch in der Stegreifkomödie Pirandellos wollen die Menschen auf der Bühne, vergeblich, Rollen zugeteilt bekommen, sie bitten darum: »Akt für Akt und Szene für Szene, mit genauen Ansätzen und Stichworten«, auch dort ist nur ein Regisseur und kein Autor am Werk, und dieser Regisseur trägt in seinen Rollen Namen von Leuten mit landläufigen italienischen Namen wie zum Beispiel den Namen Dr. Hinkfuß. Er wird von den Schauspielern verachtet und hinausgeworfen, ist aber doch unbesiegbar. Das ist in der Vordergrunddimension eine heute noch aktuelle Aussage über den unberechtigten Vorrang der Regie gegenüber dem dichterischen Wort im Theater von gestern und heute – das Wie triumphiert über das Was – bedeutet aber noch vieles Andere, Tieferes. Der Direktor, der Manager, der Regisseur, der Arrangeur, der Doktor, der Hinkfuß – der hat die Macht. Der Autor, der Schöpfer, ist verborgen, wird vergeblich gesucht. Er hat seine Geschöpfe alleingelassen, unvollendet gelassen, sie sind auf sich selbst gestellt, im Stegreif verdammt, sie sind ratlos, desorientiert. Sie wissen nicht, wie es weitergehen soll. Sie suchen Erfüllung, Vollendung, Ganzheit. Was sie vorbringen, ist so wirr, so diffus, so unübersichtlich wie jedes Stück lebendige Wirklichkeit, in der man drinsteckt, es ermangelt der Perspektiven.

Der Theaterdirektor wird schuldig, indem er als höchste Instanz innerhalb der Sphäre des Wie die sechs Rollen nicht den einzig Zuständigen: einen Autor verweist, sondern selbst eine Rolle zu spielen unternimmt, eben die Rolle des

Autors, so wie der Mensch in der berühmten Zeichnung von Saul Steinberg, der sich selbst zeichnet. Auf der Bühne wird, wenn die sechs personaggi auftreten, eben ein Stück von Pirandello geprobt. Der Theaterdirektor schickt die sechs nicht zu Pirandello, und der Untertitel des Schauspiels ist: Ein Stück, das gemacht werden soll. Das Dasein der sechs personaggi kommt nicht zu sinnvollem Abschluß. Nur einmal zeigt es sich, daß irgendwo geheimnisvoll doch auch über die fragmentarischen sechs personaggi hinaus eine Kraft da ist, die vom Glauben ausgelöst wird. Denn als eine Theatertüre auf die Bühne des Theaters gestellt ist, als die Glaubwürdigkeit ihren Höhepunkt erreicht, als man die Gestaltung näher ist als vorher und nachher – ist das Wunder der höheren Wirklichkeit vollkommen, und durch diese Theatertüre tritt die siebente, und ist nicht »personaggio« sondern ausdrücklich als Person bezeichnet, »Madame Pa... in Person«. (Am Wiener Burgtheater, Direktion Ernst Häussermann, war dieser entscheidende Auftritt eliminiert und damit Pirandello, der vollendete Darsteller des Fragmentarischen, in schnöder Weise zum Fragment erniedrigt.) In dieser Szene ist die gesuchte Dimension, ist das, was sich hinter der Türe befindet, spürbar, es ist nicht nur der Tod oder der Wahn, der die Illusionen und das Chaos überwindet, sondern auch der Glaube, der ein Fragment zum Ganzen macht.

Und der gesuchte Autor ist den sechs personaggi ja auch nicht abhanden gekommen, denn Luigi Pirandello hat ihr Scheitern am Fragment zu einem vollendeten Theaterstück gestaltet, das anfängt, fortschreitet und endet und den sechs gewährt, was sie scheinbar vergeblich suchen: Sinn und Wirklichkeit. Der Regisseur-Direktor, der Hinkfuß, ist entmachtet, denn die sechs sind ein für allemal aus der Zeitlichkeit gehoben und verewigt. Das Stück, das gemacht werden soll, ist gemacht und wird an jedem Abend, an dem es gespielt wird, neu gemacht, vermutlich werden sogar Abend für Abend ebenso viele Stücke gemacht, als Köpfe im Theater sind, denn in seiner genial schillernden Vielsichtigkeit ö



net sich Pirandellos Spiel wie jede große Dichtung einem weltweiten Spielraum verschiedenartiger Interpretationen.

Luigi Pirandello floh aus der Helle seiner Wirklichkeit in den Wahn, denn nur so konnte er die Wahrheit sagen, und er schuf Illusionen, die – ganz nach seiner Prophezeiung – Dauer gewannen. »Sie können das Ventil des Wahnsinns öffnen, danken Sie Gott! Damit halten Sie's noch hundert Jahre aus.« Er wollte, daß sein Tod nicht zur Kenntnis genommen werde, und es scheint, daß er es, dem unerheblichen physischen Tod zum Trotz, weit länger als hundert Jahre »aushalten« wird.

Und die zitierte Prophezeiung hat noch eine weitere, makabre und sehr pirandelleske Dimension. Wir wissen, daß Antonietta Pirandello um 1900 wahnsinnig wurde. Sie hat ihren Gatten überlebt, ist tatsächlich fast hundert Jahre alt geworden und erst 1960 gestorben. Zwanzig Jahre lebte sie in der Klausur des gemeinsamen Haushalts, vierzig Jahre lebte sie friedlich in einer Anstalt. Wenn von ihrem Mann die Rede war, sagte sie: »Mein Mann ist in Paris... das heißt, nein, er ist tot...« Und auch diese Alternative, dieser scheinbare Widerspruch ist – wie so vieles äußerlich Widersprüchliche, scheinbar Unvereinbare bei Pirandello – doch eine höhere Wahrheit. Denn Luigi Pirandello ist zwar tot, doch er ist auch in Paris, wie er in Italien und überall, wo Theater gespielt wird, und auch heute hier bei uns ist – so lebendig, wie sich's ein Dramatiker nur – und wie sich's nur ein Dramatiker wünschen kann!

## Karol Irzykowski: Aphorismen

Wer sich für einen seines Willens Beraubten hält, hat offensichtlich irgendeinen großen Willen, der ihm zusetzt.

Viele Opfer werden später bereut – verringert das etwa den Wert des Opfers?

Er hatte sich verirrt, nun gräbt er seinen Rückweg und hält das für eine Pioniertat.

Es geht nicht darum, unbedingt alle Fehler und Sünden zu vermeiden, denn sie sind unvermeidbar –, aber darum, wie man in ihrer Mitte denkt, fühlt und leidet.

Er benutzte sein persönliches Fiasko so, daß es ihn als Opfer des herrschenden politischen Systems ausweise.

Das Leben ist für einen armen Menschen eben das, daß er nicht leben kann.

Auf einen Augenblick der Großmut fallen Jahre der Schablonen, Niederträchtigkeiten und Unterlassungen.

Die Verstorbenen erscheinen uns in einer ästhetischen Aureole, wie sie vollendete Werke besitzen. Und doch sind auch sie unvollendet, nur aus der Rolle gerissen, von der Bühne getrieben von dem ungeduldigen Regisseur.

Immer noch waten sie mutig durch den Fluß, wenn auch die Brücke irgendwo längst gebaut ist.

er Wittgenstein der *Philosophischen Untersuchungen*, der äte und letzte Wittgenstein, erscheint als ein sehr anderer s der frühe, der den *Tractatus logico-philosophicus* verßte. Auch der *Tractatus* zwar hat im Grunde aphoristische orm, aber er entbehrt nicht der großen Linie, sondern heint geradezu um der Schlußsentenz willen, mit der sich er Philosoph ins provokatorische Schweigen zurückzieht, eschrieben. Der Bogen, der Anfang und Ende verbindet, t nicht nur weit, er ist auch straff: mit ungeheurer Inten- tät wird eine Gedankenbewegung durchgeführt und durch- halten, die sich am Ende als unsinnig erkennt und an- kennt. Die Sätze, in denen sie sich darstellt, weisen sich s eitel Unsinn aus, indem sie sichtbar machen, was allein atz und Sprache zu sein beanspruchen kann. Der *Tractatus* t ein großes Paradox, von überwältigender innerer Span- ung. Davon verraten die späteren Niederschriften Wittgen- eins wenig mehr. Ruhelos zwar ist dieser Geist wie er je ewesen, und an Intensität des Denkens mangelt es ihm cht. Aber um sich von der ihn bedrängenden philosophi- hen Problematik zu befreien, macht er keinen tour de rce mehr, wie es im *Tractatus* geschehen war. Er umkreist e Probleme, von denen er sagt, daß sie die Form haben: h kenne mich nicht aus. Fast möchte es scheinen, es sei ine Meinung gewesen, irgendwann schon würden die Pro- eme verschwinden, umkreise man sie nur oft und hart- ickig genug. Nicht die Lösung, das Verschwinden der Pro- eme ist Wittgensteins proklamiertes Ziel.

Während Wittgenstein im *Tractatus* von der Methode der hilosophie gesprochen hatte, heißt es nun, es gäbe nicht ne Methode der Philosophie, aber es gebe Methoden, eichsam verschiedene Therapien. Der Tätigkeitscharakter er Philosophie wird nachdrücklich unterstrichen, das Phi- sosophieren soll die philosophischen Probleme zum Ver- schwinden bringen, es wird jeweils eine Methode gefunden hd gezeigt, dann kann es abbrechen. Im *Tractatus* hatte

Wittgenstein noch die Philosophie auf ein Geschäft festlegen wollen: nur zu sagen, was sich sagen ließe, also naturwissenschaftliche Sätze und keine philosophischen, und jedem, der Metaphysisches äußern wolle, nachzuweisen, daß er irgendwelchen Zeichen in seinen Behauptungen keine Bedeutung verliehen habe. Gewiß, auch das wäre Klärung der Sprache, die hier einseitig Sprache der Naturwissenschaft ist. Aber da der Philosoph den Kristall der Naturwissenschaft nicht hervorbringt und nicht einmal zuschleift, sondern nur säubert, so hängt seiner Tätigkeit etwas vom Subalternen des Geschirrspülens und Aufwaschens an. Wittgenstein sagt denn auch: dies wäre die eigentlich richtige Methode, sie wäre für den andern unbefriedigend, aber sie wäre die einzig streng richtige –, so als wolle er sich entschuldigen. Er hat sie selber bemerkenswerterweise niemals angewandt, sondern er hat das Philosophieren, nachdem er sich in den Besitz dieser einzig streng richtigen Methode gesetzt zu haben glaubte, aufgegeben. Was immer er war – ein subalternen Geist war er nicht.

Beim späten Wittgenstein ist das Verhältnis zur Methode ein anderes. An die Stelle der einen ist eine Vielzahl getreten oder zumindest eine Methode in vielerlei Varianten und wir finden ihn selbst eifrig bemüht, von ihnen Gebrauch zu machen. Auch diese Methoden haben wie die eine, in der *Tractatus* herausgestellte einen entlarvenden Charakter; aber Entlarvung von Sinnlosem ist nicht mehr das Ziel, sie ergibt sich allenfalls als Nebeneffekt. Der Philosoph ist Therapeut, er soll den Verstand von der Verhexung durch die Sprache heilen. Die philosophischen Probleme sind Symptome dieser Verhexung, die Heilung läßt sie verschwinden. Die Spätphilosophie Wittgensteins ist Entwicklung und Betätigung solcher Therapien.

Die philosophischen Probleme, von denen der späte Wittgenstein spricht, sind in dezidiertem Sinne Lebensprobleme. Man muß Wittgensteins Formel »Ich kenne mich nicht aus« ganz wörtlich nehmen, wenn man ihn verstehen will. Die

exation durch die Sprache wird ihm zum Lebensproblem, weil die Sprache ihm die Welt verstellt. Nachdem sich ihm scheinbar so glatte globale Lösung des *Tractatus* zersetzt hatte, kommen die Fragen, die ihm die Sprache aufgibt, einfallen auf ihn zu, sie lassen sich nicht mehr pauschal abtun und erledigen. Jede zieht ihn in den Prozeß des Philosophierens hinein, es gilt zu entdecken, was fähig macht, abbrechen können. Erfolgreiches Philosophieren ist Gewinn von Klarheit.

Das ist – mit dem Modewort – existentielles Philosophieren, es geht um das philosophierende Subjekt wie nur je um die Seelenheil. Sachfragen haben aufgehört, Sache der Philosophie zu sein. Diese, philosophierend zur Ruhe gebracht, werde nicht mehr gepeitscht von Fragen, die sie selber in Frage stellen –, doch wenn Philosophie sich in Frage stellte, war es doch immer ihre Fähigkeit oder ihr Beruf, auf Sachfragen Antworten geben zu können, auf die der Zweifel zielte. Dann aber, sollte man denken, könnten den Philosophen Wittgenstein nicht mehr Fragen peitschen, die die Philosophie selbst in Frage stellen, nachdem sich für ihn längst die Illusion, Philosophie habe es mit Sachfragen zu tun, verflüchtigt hatte. Oder ist doch noch ein verschwiegener Rest dieser Illusion erhalten geblieben? Nicht immer geht die Attitüde dieses Philosophen rein in der des Therapeuten auf. »Was ist dein Ziel in der Philosophie?« so fragt er einmal, und gibt die Antwort: »Der Fliege den Ausweg aus dem Fliegenglas zeigen.«

Das Fliegenglas ist ein eindrucksvolles Bild für die Sprache, der sich Wittgenstein gefangen weiß. Die philosophischen Methoden führen, um im Bilde zu bleiben, nur zur Erkenntnis, daß Glas Glas ist, daß Spiegelungen und Reflexe ihren Grund haben in Eigenschaften des Glases, der Sprache. Der Ausweg aus dem Glas wird nicht gezeigt, man sieht auch nicht, wie er auf den Wegen Wittgensteins könnte gefunden werden. Das Gebanntsein in die Grenzen der Subjektivität findet so ein neues Symbol, aber an die Stelle der Grenzen des Verstandes sind nun die Grenzen der Sprache ge-



treten. Die Kritik der Vernunft wird zu einer Kritik der Sprache. Wittgenstein gab eine solche schon im *Tractatus*. In ihm hatte er die Sprache in grandioser Einseitigkeit als Abbildung der Welt betrachtet. Wie hat sich Wittgenstein von dieser Einseitigkeit befreit?

Der *Tractatus* wird von der Vorstellung getragen, daß es etwas wie die eine Sprache gebe, deren Struktur die Sätze der Logik zeigen. Diese These ruht auf drei Säulen. Die erste von diesen ist die Lehre, daß die Sprache Sachverhalte abbilde und daß sie sich in dieser Funktion erschöpfe. Die Welt besteht für Wittgenstein aus Tatsachen, und die wahren Sätze drücken Bilder dieser Tatsachen aus. Die zweite Säule besteht in der Lehre, nach der alle Sätze Wahrheitsfunktionen sind. Das bedeutet kurz folgendes: Den elementaren Tatsachen entsprechen elementare Sätze, alle anderen Sätze sind aus solchen elementaren Sätzen zusammengesetzt und in ihrer Wahrheit oder Falschheit nur abhängig von der Wahrheit oder Falschheit der Elementarsätze, die in sie eingehen. Die dritte Säule endlich ist die Lehre, daß es Unausprechliches gebe: das Mystische, das sich zeigt, das aber nicht sagbar und nicht darstellbar ist. Nicht *wie* die Welt ist, sei das Mystische, sondern *daß* sie ist. Das Mystische ist ein Gefühl, das Gefühl der Welt als begrenztes Ganzes.

Bersten diese drei Säulen, so scheint auf den ersten Blick die ganze im *Tractatus* niedergelegte Lehre zusammenzustürzen. Diese Säulen meint Wittgenstein, wenn er von den schweren Irrtümern spricht, die in der Lehre des *Tractatus* enthalten seien. Es ist zunächst nicht recht ersichtlich, was noch bleibt, wenn man diese »Irrtümer« und das, was an ihnen hängt, streicht. Daß die Lehre des *Tractatus* Unsinn sei, weil es ihre eigene Konsequenz so will, konnte ihr nicht ihre Bedeutsamkeit nehmen; sie war dann eben bedeutsame Unsinn, was Frank Ramsey, der Mathematiker, freilich gerügt hatte. Aber nun wird sie von ihrem Urheber für falsch erklärt, und das ist ärger, wenn es auch etwas Tröstliches hat, daß der Nachweis der Falschheit immer noch als der Bedeutsamkeit abträglich gilt.

Mit den drei Säulen fällt jedenfalls auch die Vorstellung, die sie tragen: die Vorstellung von der einen idealen Sprache. An die Stelle dieser einen Sprache rücken nicht die natürlichen Sprachen, sondern, wie Wittgenstein das nennt, Sprachspiele. Jene Sprache, die Wittgenstein im *Tractatus* im Sinne hat, ist nur ein Sprachspiel unter anderen; unter diesem Aspekt behalten die Lehren des *Tractatus* in eingeschränktem Ausmaß und Sinn Gültigkeit. Doch das hat nur sekundäres Interesse. Die Grundanschauungen, die auch und schon den *Tractatus* tragen, das schält sich heraus, sind gar nicht die, die in den sechs, sieben Hauptthesen dieser Abhandlung niedergelegt sind. Die Hauptthesen erweisen sich vielmehr als eine Konstruktion, die auf einem Boden errichtet worden ist, der nicht dadurch verschwindet, daß man den Überbau wieder demontiert.

Man hat gesagt, die philosophischen Fragen, die Wittgenstein im *Tractatus* beschäftigen, seien aus Fragen hervorgewachsen, die er bei Frege und Russell fand. Hingegen stehe Wittgensteins neue Philosophie, wie wir sie in den *philosophischen Untersuchungen* finden, völlig außerhalb jeder philosophischen Tradition und sei durch literarische Quellen nicht beeinflußt; deshalb sei sie auch so äußerst schwer verständlich. Daran ist richtig, daß die Fragen, mit denen sich Wittgenstein im *Tractatus* beschäftigt, eng mit Problemen zusammenhängen, an denen Frege und Russell gearbeitet hatten. Doch diese Fragen betreffen die Konstruktion, den Überbau, die Abbildtheorie, die Theorie der Wahrheitsfunktionen, und darin ist Wittgenstein der Mann, der von Frege und Russell gelernt hat. Eben diese Konstruktion sprach Wittgenstein unter der Kritik zusammen, die der junge Mathematiker Frank Ramsey und nach dessen Tode der aus Italien stammende Nationalökonom Piero Sraffa in zahlreichen und langen Gesprächen mit Wittgenstein an ihr übten.

Eine philosophische Konzeption, so originell sie sein mag, spricht sich in Formen aus, die die Philosophie ihrer Zeit ihr bietet; sie eignet sich die Thematik der Epoche an. Die

Vision der Welt, die hinter ihr steht, die Urkonzeption, erscheint in solchem Medium nur gebrochen. Auch die Philosophie des frühen Wittgenstein macht darin keine Ausnahme. Der zähen Kritik Ramseys und Sraffas gelang, dieses Medium zu zertrümmern: so wurde diese Kritik für Wittgenstein zur Befreiung seiner ursprünglichen Konzeption. Er hatte sie schon im *Tractatus* formuliert. Der betreffende Satz lautet: »Die Grenzen meiner Sprache bedeuten die Grenzen meiner Welt.«

Wittgenstein hat bekanntlich im *Tractatus* die Sätze nach dem logischen Gewicht, das ihnen zukommen soll, nummeriert. Nimmt man nun zu den sieben Hauptthesen diejenigen Sätze hinzu, denen er das nächsthöchste Gewicht zumißt, so ist der eben zitierte Satz einer unter 32 Sätzen. 31 Sätze davon gehören eindeutig zu dem, was wir hier den Überbau genannt haben. Hinzu kommt, daß die dem Satz folgende Erläuterung diesen ganz im Sinne der Lehre des *Tractatus* interpretiert: die Logik erfüllt die Welt, die Grenzen der Welt sind auch die Grenzen der Logik. In der nächsten Erläuterung taucht der Solipsismus auf, die Lehre, daß das erkennende Ich nicht aus sich heraus kann. Es sei ganz richtig, was der Solipsismus meine, nur lasse es sich nicht sagen: daß die Welt *meine* Welt sei, zeige sich darin, daß die Grenzen der Sprache, der Sprache, die allein ich verstehe, die Grenzen meiner Welt bedeuten. Und Wittgenstein fügt hinzu: »Ich bin meine Welt«.

So werden Ich und Welt unter der Hand wieder vertauscht, und Wittgenstein kann den Solipsismus mit dem reinen Realismus zusammenfallen lassen: das Ich ist zum ausdehnungslosen Punkt geschrumpft und die ihm zugeordnete Realität ist übriggeblieben. Dieser Abschnitt des *Tractatus*, der sich an den Satz, daß die Grenzen meiner Sprache die Grenzen meiner Welt bedeuten, anschließt, ist der einzige der ganzen Abhandlung, in dem Wittgenstein auf philosophische Standpunkte ausdrücklich Bezug nimmt. (Daß er sich an anderen Stellen mit gewissen logischen Lehren Russells auseinandergesetzt, steht auf einem andern Blatt.)

Hier zeigt sich der Faden, der Wittgenstein mit der traditionellen Philosophie verbindet, die für ihn, wie wir wissen, besonders in Schopenhauer Gestalt angenommen hatte. Daher kommt ihm das vexierende Problem des Solipsismus, doch denkt er es in dieser merkwürdigen Weise auf die Sprache hin: meine Welt, das ist meine Sprache.

Man versteht so die Faszination, die für den jungen Wittgenstein von Russells These ausgehen mußte, daß die logische Form des Satzes und die grammatische Form auseinander klaffen. Hier bot sich ein Weg an, den Solipsismus auf den Realismus hinauszuspielen und beide zusammenfallen zu lassen, eine kühne, ja eine hybride Lösung des Realismusproblems, wie es sich der zeitgenössischen Erkenntnistheorie stellte. Diese Lösung erlaubte die These, daß die Grenzen meiner Sprache die Grenzen meiner Welt bedeuten, in Strenge festzuhalten.

Läßt man mit dem späten Wittgenstein die Abbildtheorie der Sprache fallen, so würde, wer unter den Trümmern des *Tractatus* nach dem suchte, was heil geblieben sein möchte, schwerlich gerade auf diesen Satz verfallen. So wie er dort erläutert wird, setzt der Satz die Abbildtheorie der Sprache geradezu voraus. Die Grenzen der Welt sind die Grenzen der Logik. Man kann über die Welt hinaus nicht denken. Grenzen meiner Sprache und Grenzen meiner Welt bedeutenfüglich dasselbe, es paßt alles aufs genaueste auf- und miteinander. Wenn also die Abbildtheorie der Sprache fällt, so muß, scheint es, auch die Behauptung, nach der die Grenzen meiner Sprache die Grenzen der Welt bedeuten, aufgegeben werden. Ein Satz, der aus einer Theorie folgt, bietet kein Problem mehr, wenn diese Theorie in Trümmern sinkt.

Es sei denn, er böte aus anderen Gründen schon ein solches, und so verhält es sich in der Tat für Wittgenstein. Er folgt aus der Theorie, aber die Theorie ist um seinen Willen ersonnen, sie soll das Problem auflösen, das er seinem Urheber bietet. Diese Lösung hat sich als Schein erwiesen, aber da das Grundproblem bleibt, so ist es nur folgerichtig, daß die Philosophie des späten Wittgenstein

wiederum zu Sprachkritik wird und daß sich für diese das Realitätsproblem nur radikaler, weil hoffnungsloser stellt. Wittgenstein bezieht die ganze Fülle sprachlicher Möglichkeiten in die Betrachtung ein und begnügt sich nicht mehr mit derjenigen Sprache als der eigentlichen, die ihr logisches Gerippe in der Russellschen Logik hat. Er unterscheidet zwischen verschiedenen Sprachspielen, sie können in ein- und derselben natürlichen Sprache stattfinden, etwa im Deutschen, wenn es auch von Sprache zu Sprache Variationen geben mag und insbesondere zwischen sehr entfernten Sprachen wie etwa dem Deutschen und dem Chinesischen sicherlich gibt. Doch diese Unterschiede bleiben außer Betracht, auf besondere linguistische Studien Wittgensteins deuten nichts hin.

Der Begriff des Sprachspiels liegt in den *Philosophischen Untersuchungen* nicht so offen für den Zugriff da, wie es zunächst scheinen möchte. Am Anfang hatte Wittgenstein, wie frühe Nachlaßstücke ausweisen, ihn gebraucht, um die Vorstellung einer notwendigen Sprache, wie sie den *Tractatus* beherrscht hatte, zu erschüttern. Da hegte er noch den Gedanken, von einfachen Sprachspielen ausgehend nach und nach die kompliziertere Sprache aufzubauen und gewissermaßen jene »enorm komplizierten Abmachungen«, die nach dem *Tractatus* die Umgangssprache beherrschen, sichtbar und faßbar zu machen. Aber der Gedanke daran wird schon bald verworfen, wie eine Notiz aus dem Jahre 1934 zeigt: »Wenn ich bestimmte einfache Sprachspiele beschreibe, so geschieht es nicht, um mit ihnen nach und nach die Vorgänge der ausgebildeten Sprache – oder des Denkens – aufzubauen, was nur zu Ungerechtigkeiten führt –, sondern ich stelle die Spiele als solche hin und lasse sie ihre aufklärende Wirkung auf die besonderen Probleme ausstrahlen.« Das gilt in dem, was negativ gesagt wird, auch für den Standpunkt der *Philosophischen Untersuchungen*. In ihnen jedoch werden die Sprachspiele betrachtet im Hinblick auf eine leitende Frage, auf »die große Frage«, wie Wittgenstein sie nennt die hinter all seinen Betrachtungen steht.



Die Frage nach dem Wesen der Sprache ist nun für Wittgenstein nicht mehr die Frage nach der allgemeinen Form des Satzes oder der Sprache, die verschiedenen Sprachspiele seien überhaupt nicht durch eines verbunden, sie seien auf eine kompliziertere Weise miteinander »verwandt«. Wittgenstein gebraucht ein Bild, das des Fadens, der seine Stärke nicht davon hat, daß eine Faser von Anfang zu Ende durchläuft, sondern davon, daß die Fasern lückenlos ineinander bergreifen. So werden die Sprachspiele durch ein kompliziertes Netz von Ähnlichkeiten als Sprachspiele zusammengehalten: »Ich kann diese Ähnlichkeiten nicht besser charakterisieren als durch das Wort »Familienähnlichkeit«.

Ob hübsch das Bild vom Faden auch ist, so darf es uns nicht darüber hinwegtäuschen, daß solche Art von Familienähnlichkeit jedenfalls nicht den Boden für allgemeine Aussagen über Sprachen und Sprachspiele abgibt und abgeben kann. Jedes besondere Sprachspiel kann nur für sich eintreten, wenn es mit anderen nur durch solche Familienähnlichkeit verbunden gelten soll und nicht über einen allgemeinen Begriff im üblichen Sinne. Dem Zugriff unterm Gesichtspunkt der Allgemeinheit dröselt sich der Faden in seine Fasern auf. Wittgenstein möchte das nicht so recht wahrhaben. Jedes jeweils betrachtete Sprachspiel hat für ihn immer auch einen paradigmatischen Charakter.

Schon im *Tractatus* hatte Wittgenstein die These vertreten, daß man zwar gerade noch das logische Gerüst der Sprache aufstellen könne, in den zwar sinnlosen, weil sinnentleerten, aber deshalb noch nicht unsinnigen Sätzen der Logik, daß aber alle angeblichen Sätze über die Sprache, über Sätze, über sprachliche Ausdrücke in einem strengen Sinne unsinnig seien, wie eben der ganze *Tractatus* für ihn selber eine Art von bedeutsamem Unsinn vorstellt. Und ebenso lassen sich zwar die arithmetischen Gesetze darstellen, aber in dem darüber hinausgehenden Sinn läßt sich nicht über Zahlen sprechen. Dies ergab sich Wittgenstein aus seiner Auffassung von der Funktion der Sprache, die, wie er meint, führen sinnvollen Sätzen Sachverhalte abbildet, aber nicht

über Sachverhalte zu reden ermöglicht. Wittgenstein hält an dieser Anschauung in gewisser Weise fest: wir können über die Sprache oder über die Sprachspiele, wir können über die Bedeutung von Wörtern keine philosophische Theorie aufstellen, auch nicht über Zahlen und über den Begriff der Zahl. Was Sprache, was Sprachspiel, was Zahl ist, das zeigt sich, wie das schon die Lehre des *Tractatus* war. Es zeigt sich im *Beispiel*.

So fällt den Beispielen für den Philosophen Wittgenstein eine ganz überwältigende Rolle zu, sowie er das tun will, was ein Philosoph traditioneller Weise zu tun gehalten ist, über sein eigenes Tun Rechenschaft abzulegen. Wittgenstein kann, worauf es ihm ankommt, nur zeigen. Das Sprachspiel, in dem das Wort »Sprachspiel« auftritt, kann nur in Beispielen vorgeführt werden, in denen das Wort »Sprachspiel« kein Element des jeweiligen Sprachspiels bezeichnet. Man kann Fragen, die sich auf die Regeln eines besonderen Sprachspiels beziehen, nicht so stellen, wie man sonst Fragen zu stellen pflegt. Es ist vielmehr zu zeigen, daß etwas als ein Beispiel fungiert, daß es nicht Element in diesem Sprachspiel ist, daß eben die Frage die Regeln des Sprachspiels betrifft. Wittgenstein erläutert das an der witzigen Frage nach der Länge des Urmeters in Paris – von genau diesem Ding lasse sich weder sagen, daß es ein Meter lang ist, noch auch, daß es nicht ein Meter lang sei. Damit sei die Rolle dieses Dinges im Spiele des Messens gekennzeichnet.

Warum hat Wittgenstein in dieser modifizierten Weise an der These des *Tractatus*, daß man über die Sprache nicht sprechen könne, festgehalten? Sie steht ja hinter seiner Auffassung von der Rolle der Beispiele. Wenn Wittgenstein die Vorstellung von der einen idealen Sprache aufgab und an deren Stelle eine Vielfalt von Sprachspielen setzte, so hätte es so fern nicht gelegen, mit der Voraussetzung auch die Folgerung, mit der Abbildtheorie der Sprache auch die Streitigung der Möglichkeit sinnvollen Sprechens über die Sprache fallen zu lassen. Das um so mehr, als Wittgenstein unter Sprachspiel keineswegs nur die künstlichen Kalkü-

ersteht, an die man bei diesem Wort zunächst zu denken geneigt ist und die er anfänglich vielleicht sogar selber vorzugsweise im Sinne hatte. Aber die »Familie« der Sprachspiele, von der er in den *Philosophischen Untersuchungen* spricht, ist denkbar vielköpfig, denkbar vielgestaltig, und in ihren Gliedern von der verschiedensten Hautfarbe.

Warum also läßt er nicht fahren, was doch nur Folgerung war oder wenigstens als solche erscheinen mußte? Gewiß, das hätte für Wittgenstein bedeutet, auch Philosophie könne als ein Unternehmen anerkannt werden, das es möglicherweise zu sinnvollen Aussagen bringt; es hätte bedeutet, Philosophie gehe nicht in reiner Tätigkeit auf, sei nicht nur Therapie. Doch diese Auffassung der Philosophie ist nicht nur eine Folge jener Konstruktion, als die sie erscheint, sondern sie ist vor allem Folge der Urkonzeption, die am Anfang steht und die das gesamte Lebenswerk Wittgensteins trägt, jener Vision, die ihre Formulierung in dem Satz des *tractatus* gefunden hatte, daß die Grenzen meiner Sprache die Grenzen meiner Welt seien. Welche Möglichkeiten die Sprache auch immer bietet, so bietet sie unter dieser Voraussetzung nicht die Möglichkeit des Rückbezuges auf sich selbst außer als Kritik.

Die Sprache gerät hier in eine Dialektik, wie die Philosophie sie traditionell vom Bewußtsein und Denken her kennt. Philosophie wird Wittgenstein, um es kurz zu sagen, zum Selbstbewußtsein der Sprache; die Sprache, die Sprachspiele rücken in die Stelle des Denkens ein. Der Unterschied zwischen Denken und Sprechen verschwindet fast, Denken und Reden werden so eng gekoppelt, daß jedenfalls Denken ohne Reden nicht mehr gedacht werden kann. Gedankenloses Sprechen zwar ist möglich, Wittgenstein vergleicht es mit dem gedankenlosen Spielen eines Musikstücks. Aber im Denken soll Reden nicht abgeschieden werden können. William James, der große amerikanische Psychologe, hatte auf die Erinnerungen eines Taubstummen hingewiesen, der erzählte, er habe sich in früher Jugend, noch ehe er sprechen konnte, Gedanken über Gott und die Welt gemacht. »Was

das wohl heißen mag!« ruft Wittgenstein aus. Bist du sicher so möchte er fragen, daß dies die richtige Übersetzung deiner wortlosen Gedanken in Worte ist? »Will ich sagen, er täusche den Schreiber sein Gedächtnis? – Ich weiß nicht einmal, ob ich *das* sagen würde. Diese Erinnerungen sind ein seltsames Gedächtnisphänomen – ich weiß nicht, welche Schlüsse auf die Vergangenheit des Erzählers man aus ihnen ziehen kann.«

Wittgensteins Einwendungen sind wie stets nicht ohne Subtilität, aber er sucht sich seine Beispiele etwas einseitig aus. Doch es kommt uns hier nicht darauf an, ob seine Auffassung des Denkens richtig ist, sondern wir wünschen zu wissen, *wie* er es auffaßt. Er legt das nicht offen dar; denn Philosophie hat für ihn nicht die Aufgabe, Theorien aufzustellen. Er stellt Fragen. Sein Verfahren ließe sich recht wohl mit einem Ausdruck von Jaspers charakterisieren: als fragende Erörterung.

Nimmt man alles zusammen, was Wittgenstein fragend über das Denken vorbringt, so ist seine Tendenz deutlich und nicht zu übersehen: sie liegt in der Richtung einer behavioristischen Auffassung des Denkens. Im allgemeinen wird man Wittgenstein nicht für einen Behavioristen halten mögen, der das Seelenleben des Menschen auf körperliches Verhalten reduzieren oder gar als metaphysischer Behaviorist die Existenz und Eigenart seelischer Vorgänge leugnen möchte. Für das Fühlen und Wahrnehmen hält Wittgenstein durchaus daran fest, daß sie seelischen Charakters seien, aber nicht so beim Denken. Hier ist seine Tendenz eindeutig die, das Handeln sich direkt ans Vorstellen oder Wahrnehmen anschließen zu lassen.

Dieser Behaviorismus ist bei Wittgenstein keine psychologische Theorie, wie etwa der Behaviorismus Edward Thorndykes, des bedeutendsten Schülers Wilhelm Wundts. Die Frage, ob ein Mensch denkt, wird für Wittgenstein zu einer grammatischen Frage, zu einer Frage über Regeln eines Sprachspieles, wie es etwa analog die Frage wäre, ob der König im Schach sich immer nur ein Feld weiter bewegt. Dies

Frage betrifft offensichtlich die Regeln des Schachspiels, ihre Beantwortung sagt über den Spielverlauf überhaupt nichts aus. Es gibt sicherlich auch Fragen, in denen nur nach dem Gebrauch des Wortes »denken« gefragt wird, wie etwa, wenn man fragt, ob Maschinen denken können. Da werden wir sagen, daß wir so das Wort nicht zu gebrauchen pflegen. Indem Wittgenstein sich an solchen Fragen orientiert, ist Denken für ihn nicht mehr irgendein innerer Prozeß, der zu irgendwelchen äußeren Handlungen als seinen Folgen führt. »Denken« ist nun ein Wort in einem Sprachspiel, das wir in gewissen Zusammenhängen auf menschliches Verhalten anwenden – etwa beim Übergang von einer Aussage zu einer anderen. Wittgenstein wirft selbst die Frage auf, ob er im Grunde seines Herzens glaube, daß alles außer menschlichem Verhalten eine Fiktion sei. Aber Fiktion, und das sagt er ausdrücklich, ist für ihn grammatische Fiktion; durch die Regeln eines Sprachspiels wird fingiert, daß hinter dem Verhalten eines Menschen so etwas wie ein gedanklicher Prozeß verläuft.

Man darf bei Wittgenstein nicht erwarten, daß er sagt, Sprechen und Denken seien identisch, wenn er meint, es verhielte sich so. Die Philosophie trifft solche Feststellungen nicht, sie kann gar keine Feststellungen machen, sie kann nur zeigen, und zwar am Beispiel. Philosophie ist Kritik, Sprachkritik, genaugenommen gibt es für diesen Philosophen aus Leidenschaft gar keine philosophischen Probleme. Die Attitüde einer gewissermaßen subtilen Naivität, die sich auch beim Einbruch in wissenschaftlich eingezäunte Bereiche der Psychologie der wissenschaftlichen Terminologie entschlügt, erschwert die Einsicht, daß Wittgensteins Standart in diesen Fragen von dem Behaviorismus eines Titchener kaum verschieden ist. Verlegte Titchener die Bedeutung eines Wortes in den Kontext, so tritt bei Wittgenstein an die Stelle des Kontextes der Gebrauch, die Regel, die den Gebrauch bestimmt, oder auch das einer solchen Regel entsprechende Verhalten. So oder so wird die Bedeutung als ein *Inhalt*, als geistiger Inhalt des Bewußtseins, als



*Bewußtheit*, wie sie etwa Oswald Külpe und seine Würzburger Schule der Denkpsychologie gegen die Wundt-Schule verfocht, eliminiert.

Verwirft man konsequent mit Wittgenstein und der behavioristischen Psychologie, unter deren Einfluß er sichtlich steht, die Annahme von Bedeutungen als Inhalte, die im Denken intendiert werden, so verliert das Denken alle Selbstständigkeit gegenüber dem Sprechen. Verfäht so die behavioristische Psychologie, so heißt das nur, daß sie seelische Vorgänge nach dem äußeren Verhalten des Organismus beschreibt, statt über sie in Ausdrücken über innere Erfahrungen zu sprechen. Das hat seinen guten Sinn, und selbst die Überzeugung, daß wissenschaftlich in der Psychologie gar nicht anders verfahren werden könne, schließt noch keine metaphysische Annahme über die Existenz oder Nichtexistenz von spezifisch seelischen Vorgängen und Zuständen ein. Es ist auch nicht so, daß Wittgenstein ein Behaviorist im metaphysischen Sinne wäre, ein Mann, der behauptet, es gäbe nichts Geistiges. Bei ihm geschieht etwas anderes. Wittgenstein behält die Sprache der inneren Erfahrung bei. Damit zieht gerade er infolge seiner behavioristischen Auffassung des Denkens die Sprache hinein in die Dialektik des Selbstbewußtseins: Philosophie als Reflexion aufs Denken wird zur Reflexion aufs Sprachspiel. Aber hatte die Philosophie in den Bedeutungen oder im Begriff sich einen genuinen Gegenstandsbereich bewahrt, so fällt dieser nun dahin. Neben der Sprachwissenschaft auf der einen, der behavioristischen Psychologie auf der andern Seite bleibt der Philosophie in bezug aufs Sprachspiel nur eine kritische Funktion. Bedeutung eines Wortes ist nur dessen Gebrauch, ist die grammatische Regel für diesen Gebrauch und vielleicht noch das Verhalten auf Grund dieser Regel, und die kritische Unterscheidung, die Philosophie noch zu treffen hat, ist die zwischen objektivem Gebrauch und grammatischer Fiktion. Anders ausgedrückt: Philosophie selbst ist gar kein Sprachspiel, sie ist nicht als Sprachspiel möglich und wo sie sich als solches versuchte, wie es traditionell

schah, verstrickte sie sich nur in grammatische Fiktionen, e sie für etwas nahm, was sie nicht waren und nicht sein konnten. Das Wesen, so sagt Wittgenstein, ist in der Grammatik ausgesprochen.

In *Tractatus* blieben der Sprache als legitimer Besitz nur die Sätze der Naturwissenschaft – das war, von der Abbildungstheorie der Sprache her gesehen, nur konsequent. Der späte Wittgenstein hat in der Vielfalt und Vielfältigkeit der Sprachspiele ein umfassenderes Feld zurückzubehalten oder – wenn man lieber will – sich erschlossen. Es ist jetzt recht eigentlich die Alltagssprache, die den Boden abgibt, und der alltägliche Sprachgebrauch wird zum Kriterium, zum nicht einzustandenen, insonderheit der Philosophie gegenüber. Braucht man ein Wort wirklich so? – wird der Philosophie und ihrem Wortgebrauch als Frage entgegengehalten. Philosophie in Wittgensteins Sinne will es, als Sprachkritik, nicht mehr zur Vernunft, sondern zum gesunden Menschenverstand bringen: »Der Philosoph ist der, der in sich alle Krankheiten des Verstandes heilen muß, ehe er zu den Begriffen des gesunden Menschenverstandes kommen kann.«

In gewissem Sinne, ließe sich sogar sagen, kann von Bedeutungen nur so gesprochen werden, daß zugleich über die Sprache gesprochen wird, insofern nämlich als ein Wort, ein sprachlicher Ausdruck eben eine Bedeutung hat oder nicht hat. Dann aber folgt für Wittgenstein, daß Bedeutungen nicht Geistiges sein können, das in irgendeiner Weise seinen Inhalt gegeben wäre, denn sonst wäre es darstellbar. Freilich könnte er die Eliminierung der Bedeutungen als Inhalte aus diesem Grunde nicht wieder als Argument für die Unmöglichkeit, philosophisch über die Sprache zu sprechen, auszuspielen. Er geriete dann in einen Zirkel: Bedeutungen wären keine möglichen Inhalte, weil nicht darstellbar; und sie wären nicht darstellbar, weil keine möglichen Inhalte.

Für wollen Wittgensteins neue Lehre hier nicht ins Detail verfolgen und durchdiskutieren. Es kommt uns darauf an zu verstehen, daß sich eine aus der philosophischen Tradition

wohlbekannte Dialektik in überraschender Weise auch bei ihm durchsetzt, und das gerade dort, wo man es am wenigsten erwarten sollte: dort nämlich, wo er einerseits dem an sich gänzlich undialektischen Behaviorismus weit nachgibt und wo er andererseits die an sich auch wieder gänzlich undialektische Attitüde naiven Weltverständnisses und gesunden Menschenverstandes durchzuhalten versucht; beides aber eben auf dem Hintergrund und Untergrund der ihn tragenden Konzeption, für die die Grenzen der Sprache die Grenzen der Welt bedeuten.

Freilich unter der Voraussetzung der Vielheit der Sprachspiele nimmt dieser Satz ein anderes Gesicht an als es dasjenige war, das er uns unter der Voraussetzung der einer die Welt abbildenden Sprache zeigte, wie Wittgenstein sich im *Tractatus* entwickelt hatte. Jetzt gibt die Sprache, auch wenn der Philosoph sein kritisches Werk tut, die Realität nicht mehr so eindeutig preis, wie Wittgenstein es im *Tractatus* angenommen hatte und annehmen konnte. Der Solipsismus läßt sich nun nicht mehr so elegant in den reinen Realismus überführen, wie er das mit überraschender Volte damals dem verblüfften Leser vorgemacht hatte. Freilich gelegentlich heißt es, die Philosophie lasse alles, wie es ist, sie stelle alles bloß hin und folgere nichts. »Da alles offen daliegt, ist auch nichts zu erklären. Denn was etwas verborgen ist, interessiert uns nicht.«

Das sind positivistische Töne, aber sie vermögen nicht recht zu überzeugen. Dieser Dränger in der Philosophie spricht sich in seiner bohrenden Kritik viel echter aus als in seinen klassizistischen Idealen. Wenn Philosophie im traditionellen Verstande der Versuch ist, die Welt zu verstehen, wäre Wittgensteins Methode die, dieses Verständnis durch bloße Beseitigung von Mißverständnissen zu erreichen, und insofern läge sie durchaus auf der Linie, die die Philosophie seit je verfolgt haben. Die Frage ist nur die, ob – mit Wittgenstein zu reden – der Kampf gegen die Verhexung unseres Verstandes durch die Mittel der Sprache genügt, um die Aufgabe der Philosophie zu erfüllen, ob sich der Philosoph

zusagen mit bloßen Händen mit einiger Aussicht auf Erfolg in diesen Kampf stürzen kann, wie Wittgenstein meint.

Wir dürfen keine Theorie aufstellen. Es darf nichts Hypothetisches in unseren Betrachtungen sein. Alle Erklärung muß fort, und nur Beschreibung an ihre Stelle treten.« Beschreibung – auch sie ist für Wittgenstein nicht Aufgabe der Philosophie (in dem Sinne etwa, wie die Phänomenologie es anstrebt); Philosophie erschöpft sich im Vergleichen von Beschreibungen. Was wird so im besten Falle erreicht? Doch nur das an Weltverständnis, was die Einzelwissenschaft in ihrer Partikularität liefert und was das in der Alltagssprache sich dokumentierende Weltverständnis des sogenannten gebildeten Menschenverstandes hergibt.

Wittgenstein sprach in einem bestechenden Bilde vom Ziel der Philosophie: Sie solle der Fliege den Ausweg aus dem Mauseglockenglas zeigen. Aber läßt sich wirklich sagen, die Philosophie weise einen Ausweg, wenn die Ergebnisse der Philosophie nur die Entdeckung irgendeines schlichten Unsinnigen und Beuligen sind, die sich der Verstand beim Anrennen an die Grenze der Sprache geholt hat? Es ist das Verhängnis des Philosophen Wittgenstein, daß seine Urkonzeption ihm nicht erlaubte, über den Schatten der Sprache zu springen. Sie hielt ihn in eine Sprachkritik gebannt, die er freilich mit Genie betrieben hat. Wenn ein Vergleich erlaubt ist, so wäre es der mit dem Freud der *Psychopathologie des Alltagslebens*. Das Banalste, das Alltäglichsche erscheint verwandelt und neu. Auch das hat Größe.

Der Wendepunkt der Philosophie im zwanzigsten Jahrhundert? Man hat Wittgensteins Spätphilosophie als solchen gehalten, als einen Neubeginn, den nichts mehr mit der philosophischen Tradition verknüpft. Diese Charakterisierung trifft nicht zu; auch der späte Wittgenstein steckt tief und fest in der philosophischen Tradition, und nur von ihr her werden seine Probleme verständlich. Seine Methodik der Sprachkritik bedeutet einen Schritt, der so leicht nicht vergessen werden wird. Seine Sache stand zur Erwägung an.

»Das Denken ist nicht ohne Sprache, wie die Sprache nicht ohne Denken; beide stehen in einer Wechselbeziehung. In seiner ganzen Bedeutung und mit allem, was daraus folgt ist das noch nie erwogen worden.« Dieser Satz findet sich nicht bei Wittgenstein. Man findet ihn in einem Buche, das eben diese Erwägung zu geben verspricht. Sein Titel ist *Der Wendepunkt der Philosophie im neunzehnten Jahrhundert*, sein Verfasser der deutsche Philosoph Otto Friedrich Gruppe, den der Schatten Hegels im Dunkeln ließ. Er erschien im Jahre 1834, genau hundert Jahre vor der »Kehre« Ludwig Wittgensteins.

## Die Interpretation

### Fritz Alexander Kauffmann: Die Königin von Saba

*Piero della Francesca*

Vielleicht unter dem Eindruck, daß die Bibel uns im Falle der Königin von Saba manches schuldig geblieben sei, hat die fromme Phantasie dieser geheimnisvollen Frau eine Rolle in den Schicksalen des Kreuzes von Golgatha zugewiesen. Das heilige Holz, das bestimmt ist, den Erlöser zu tragen, entstammt einem Zweige vom Baum der Erkenntnis. Aus dem Grabe Adams erwächst das kostbare Reis zum mächtigen Stamme. Man fällt diesen für den Palast Salomos, aber er will sich nirgends schicken, und so dient er schließlich als Brücke über ein Wasser. Bei ihrem Besuch in Jerusalem ist es der ahnungsvollen Königin vergönnt, das Zukünftige zu erblicken. Sie schweigt zunächst, unterrichtet aber den Gastfreund in einem Briefe. Um das Verhängnis aufzuhalten, läßt der König die Brücke abbrechen und den geheiligten Balken vergraben. Erst nach vielen seltsamen Begebenheiten erfüllt sich seine Bestimmung, aber auch dem Kreuz widerfahren späterhin noch mancherlei Schicksale.



ationen dieses Weges hat sich Piero della Francesca zum Gegenstand gewählt, als es galt, in S. Francesco zu Arezzo die Fensterwand und die beiden Seitenwände der Hauptkapelle mit Fresken zu schmücken. Auftraggeber war kein Fürst, sondern ein reicher Stadtbürger. Innerhalb der weltberühmten, zwischen 1453 und 1466 entstandenen Bilderfolge gehören die beiden Szenen mit der Königin von Saba zu den schönsten. Sie sind zu einem einzigen Bilde zusammengefaßt, aber durch die Ecksäule des Palastes doch voneinander geschieden. Möglich, daß die schroffe innere Grenze nebenbei auch jenes eigentümliche erste Dichthalten der großen Dame andeuten soll.

Piero della Francesca hat gerade noch so viel Anteil am Geist der alten Bilderzählungen, daß wir nichts dabei finden, wenn seine Hauptperson unbekümmert an zweierlei Stellen desselben Werkes zugleich auftritt, nämlich draußen auf der Brücke und drinnen im Palaste. Gleichwohl aber bedeuten seine Fresken in Arezzo den Anfang einer völlig aufgeklärten, zeitlos modernen Malerei. Während nämlich zuvor Aufzüge ähnlicher Art nur schemenhaft vor den landschaftlichen Hintergrund gesetzt sind, während die Gebäude viel zu eng sind für ihre Bewohner und einen Raum bloß andeuten, vermag der große Bahnbrecher den belebten Landschaftsausschnitt und den vollen Saal erstmals mit der ganzen Kraft plastischer und räumlicher Gegenwart darzustellen. Das junge Draufgängertum jener Tage verrät sich schon in dem stolzen Dastehen der Gestalten, in der Entschiedenheit, mit der die Seiten-, Vorder- oder Rückensicht gewählt wird, in der Keckheit der halben Wendungen, in den hochgetragenen Köpfen, dem freien Hals, dem modische Künste bei den Frauen die äußerste Länge verleihen. Diese so tief als nur möglich geführten und ganz entblößten Nackenlinien sind zusammen mit den fast braunosen, hellen Stirnen unverkennbar der Ausdruck eines Entschlusses aus strenger Haft. Zugleich verraten sie eine Freude an plastisch gesunden Wuchse, von der vor allem jene mächtige Person zeugt, die den Arm in die Hüfte stemmt

und ihre Ellenbogenfreiheit fühlen läßt. Wesentlich solcher handfesten Plastik zuliebe schlichtet die Zeittracht ihre Linien, spannt sie ihre Stoffe und verschafft den Köpfen der Frauen die große Geschlossenheit, indem sie die Ohren in knappe Schleier einbindet, während zugleich das Haar auf den kleinsten Raum zusammengefaßt wird.

Eben diese vereinfachte Körperlichkeit der Gestalten ermöglicht es nun Piero, den Geist seines mündig gewordenen Geschlechts im Bilde zu verwirklichen. Wenn es ihm gelingt, alles Schemenhaften älterer Darstellungen zu überwinden, so verdankt er dies nämlich einer durchweg sachgerechten Perspektive, und diese hat erfahrungsgemäß um so größere klärende Kraft, je einfacher die gruppierten Formen sind. Außerdem wachen Sinn für die klärenden Mittel des Lichts und des Schattens sowie der Farbe, besitzt der Meister in der Tat erstmals die volle Kenntnis der perspektivischen Gesetze – er hat sie als alter Mann in zwei grundlegenden Büchern der Nachwelt weitergegeben. Demgemäß darf der Säulensaal der Begrüßungsszene als wahres Probestück gelten. Er ist ein bühnenhaft weiter Raum, der die dichtgedrängten Gestalten wirklich faßt und ihnen eine vordem unbekannte Bewegungsfreiheit sowie Platz zu natürlicher Gruppierung gewährt. In einer zwanglosen, nach vorne offenen Runde, welche zur Linken von den stattlichen Hofleuten des Königs und zur Rechten von dem weiblichen Gefolge des hohen Gastes gebildet wird, vollzieht sich die denkwürdige Begegnung. Die Königin tritt in edler Verneigung herzu, und die Hände der beiden Würdenträger finden sich. Es wirkt dabei als bedeutsam, daß Piero in dem ersten souverän gemeisterten Raume die Auserwählten aus zwei voneinander weit entfernten Zonen vereinigt. Abstand und Zusammenhang im Raum als künstlerische Errungenschaft wird dadurch unserem Gedächtnis eingeprägt, und es ist sehr wohl denkbar, daß einem Künstler mit so viel Sinn für Distanzen das »Mädchen aus der Fremde« eben deshalb interessant war. Zugleich jedoch könnte auch nichts anderes dem Wesen wirklicher Souveräne mehr gemäß sein als diese

ue Geräumigkeit, und ebenso steht die offene Weite im  
klank mit der Aufgeschlossenheit jener ersten Frau von  
elt, die sich großzügig zu ihrem weisesten Zeitgenossen  
fmacht, um »ihn zu versuchen mit Rätseln«. Sie naht da-  
übrigens mit einer Demut, Ehrfurcht und Sammlung,  
e sie nur der Geist verleihen kann.

r freie Schwung einer fürstlichen Reise und die Entspan-  
ng der Ankunft verkörpert sich in der Gruppe der Pferde  
d Reitknechte draußen unter dem schattenden Baum. Mit  
em zwanglosen Aufenthalt in der Landschaft, mit dem  
ehern des Rappen, dem munteren Redetausch der Män-  
, dem ruhevollen Gleichklang der Pferdeleiber und Hü-  
im Lichte eines heiteren Sommerabends ist sie ein Bild  
sich, das uns auf immer mit arkadischem Heimweh zu  
füllen vermag. Aber dieses Bild ist dank seiner sprechen-  
n Dunkelheiten, dank dem gleichsam geläutert reinen  
hnenkamm des Zelters und dem Glutblick des vorder-  
n Tieres doch ernst und abgerückt genug, um auf die feier-  
e Nachbargruppe vorzubereiten. Wie drinnen im Saale,  
ist es auch bei diesem wiederholten Auftritt das Vorrecht  
Königin, ihr Haupt zu neigen, da, wo alles sonst an  
dem Ragen mit der nachbarlichen Säule und den Baum-  
talten wetteifert. Ja, die Gebieterin ist in die Knie ge-  
ken! Sie betet das heilige Holz an, das seltsam verblaßt  
ungefüge Schwelle vor dem Palaste liegt. Man glaubt  
en Bogenschlag zu spüren, der aus der ersten Vernei-  
g in die zweite hinüberführt. Zugleich geht aber fühlbar  
feinem Wechselspiel mit den umbrischen Hügellinien ein  
önes Wogen über die Häupter all der Versammelten weg;  
setzt sich trotz der trennenden Säule sogar in den Saal  
ein fort und bekräftigt die Bildeinheit. Wie immer er-  
te Anfahrten dieser flutenden Bewegung wirken die Man-  
schleppen jener beiden Gefährtinnen, die der Knienden  
wörtlichsten Sinne »Beistand« leisten. Dem hellen Man-  
des Mädchens im Vordergrund kommt freilich noch eine  
t umfassendere Bedeutung zu, und er macht seine Trä-  
n vielleicht zum Allerschönsten im Rahmen des ganzen

Kunstwerks. Hier läßt Piero gleichsam Strähnen der kostbarsten Substanz durch die Finger gleiten und heftet sie zu reinstem Falle in unwahrscheinlicher Höhe, Schmalheit und Zartheit an kraftvolle Schultern. Dies aber ist eine Gebärde der Form, die vom ersten Augenblick an die Gegenwart der Majestät ins Gefühl bringt. Mit einer fast mondänen Leichtigkeit ist bedeutet, was gespielt wird. Aber sogar noch etwas darüber hinaus scheint geleistet. Gerade die entscheidende Gestalt zeigt feierlich unbeteiligt auf den Kreuzesbalken hin. Und sie bleibt damit nicht allein: Die Hand jener anderen Dame, die uns frontal zugewandt ist, schwebt fühlbar über einem Mysterium. Das hohe Ragen aller drei Hauptfiguren der Runde besagt also mehr denn höfische Zucht, Stil, Unnahbarkeit oder Selbstbewußtsein, wiewohl gewiß auch dies daran seinen Anteil hat. Hier sind gleichsam Kerzen aufgerichtet, um die wahre Atmosphäre für das vorwegnehmende Gebet einer sagenhaften Seherin und die Begegnung geistiger Potenzen drinnen im Saale zu bilden. Ein Rest von altertümlicher Steife erhöht nur die Wirkung. Man empfindet sie als die Befangenheit der Freiesten. Nachdem aber die Dinge eine solche Wendung genommen haben, kann es nicht ausbleiben, daß jenes dem Künstler so wichtige Dastehen der Figuren je in ihrem eigensten räumlichen Bezirk – unter der Hand einen tieferen Sinn gewinnt, daß es Distanz bedeutet, und nicht nur die Distanz der Vornehmen, sondern eine solche, die gleichsam Durchlässigkeit sichert für das Geschehen des Wunderbaren.

Unter solchen Vorzeichen müssen nun auch die Gesichter der scheinbar unbewegten Augenzeuginnen verstanden werden. Manchem Betrachter werden sie puppen- oder maskenhaft starr und leer vorkommen, sie werden ihn befremden, ja vielleicht sogar abstoßen. Es sind eigentlich realistische Gesichter, nicht ohne manche volkhafte Derbheit, und wenn sie schließlich doch anziehend wirken, dann auf jene etwas unbequeme Art manch einer sehr modernen Physiognomie. Vielleicht versteht man sie am besten, wenn man sich daran erinnert, daß ganz gewöhnliche Gesichter manchmal diese

del annehmen da, wo Exaktheit Pflicht ist oder wo Schwes begegnet. Bei Laborantinnen, bei Schwestern und Ärzten, e aus Operationssälen kommen, beobachtet man manchmal solche sachlichen Abstriche, solch ein Zurückgenommenen in des Profils, solch ein vergangenes Lächeln. Der Film bezeichnet ähnlich die nüchtern dienende Entsagung. Bei den Frauen der Königin von Saba kommt aber hierzu doch noch n Mehr an natürlicher Hoheit und kernhaftem Eigenben, besonders in manchen Blicken und keck verlorenen ofilen. Man kann daher sagen, daß, nach den Elementen urteilen, diese Wesen vollkommen den Ergebnissen entsprechen; aber erst die genaue Formel der Mischung würde s Geheimnis dieser unnennbaren zweiten Schönheit wirklich erklären, die auch den Zauber legendärer Größe mit einhließt. – Indem Piero della Francesca den Grundklang der Größe anschlägt, erfüllt er die vordringlichste Forderung, die r heute an ein Wandbild stellen. Aber sein Recht auf die and ist noch umfassender begründet. Seine Neigung zu ofilgestalten und zu Aufzügen in den vorderen Bildichten lassen die Mauerfläche nie ganz vergessen. Seine heitsvollen Vertikalen, seine durchgehenden Kopfhöhen stätigen die Senkrechten und Waagrechten der Architektur. Die genau bemessenen Winkel seines Formschnitts und mer Drehmomente ergeben eine Rhythmik, welche etwas ringend Gesetzliches hat und auch noch das kleine Detail eindrucksvolles Formgefüge wirken läßt. Seine Gruppen d auf weite Sicht, seine Farben leuchtkräftig und zurücktend zugleich – überdies immer wieder von eigenartiger sche. Knappe Vermerke nach der Natur halten das monumental Allgemeine seiner Formen lebendig. So ist Piero della ncesca nicht zufällig für seine ganze Zeit führend: Unter n großen Vorgängern hat Giotto wohl die sichere Bildhitektur, aber noch nicht den voll erschlossenen Raum; assaccio wiederum fehlt noch die sichere Einordnung der uppen in den freien Weiten. Piero faßt im Formalen die rzüge beider zusammen und ist unerreicht im Reichtum her Gesichte.



Georgia Augusta wurde die Hannoversche Landesuniversität bei ihrer Gründung nach dem Landesherrn genannt, nach Georg II., Kurfürsten von Braunschweig-Lüneburg und König von Großbritannien und Irland, der den zweiten Namen August trug. Im Universitätssiegel sieht man ihn noch heute im Königsornat auf seinem Throne sitzen. Er war allerdings alles andere als ein Freund der Wissenschaften, ließ sich aber überzeugen, daß die Gründung einer Universität in seinem deutschen Stammlande eine Frage des Prestiges war. Auch konnte auf diese Weise der kleinen Stadt im südlichen Zipfel des Landes aufgeholfen werden. Göttingen kümmerte seit dem Dreißigjährigen Kriege dahin, nachdem es im Mittelalter und im Jahrhundert der Reformation bessere Tage gesehen hatte. Der Name der Stadt war im übrigen Reich vergessen, so sehr, daß er beim ersten Umlauf unverbürgter Nachrichten über die geplante Universitätsgründung mit dem Göteborgs verwechselt wurde, was diese Nachricht nicht gerade glaubwürdiger machte. Doch hatte um diese Zeit, 1733, nach einigem diplomatischen Hin und Her, der hannoversche Gesandte in Wien schon Unterschrift und Siegel des Kaisers unter das Gründungsprivilegium erwirkt.

Mit der Einrichtung und administrativen Leitung der neuen Hochschule wurde der Geheime Rat im hannoverschen Regierung-Collegium Gerlach Adolph Frhr. von Münchhausen betraut. Das war eine außerordentlich glückliche Wahl, die Göttinger wissen es bis heute zu schätzen. Sie sehen in dem ungewöhnlichen Manne den eigentlichen, den geistigen Gründer ihrer Universität, und es ist in der Tat erstaunlich, wie hier das Ingenium eines Einzigen nicht nur das Gesicht der neuen Gründung prägte, sondern sich auf ihren spezifischen Charakter über mehr als zwei Jahrhunderte hinweg bis auf den heutigen Tag auswirkt.

Der 1688 geborene Münchhausen hatte als Student in Halle

die damals modernste deutsche Universität kennen gelernt. Thomasius hatte sie dazu gemacht, hatte eine neue Auffassung von Wissenschaft verfochten, einen neuen Typ des Gelehrten zu prägen unternommen. Im barocken Jahrhundert hatte die Wissenschaft über einer gewaltigen Arbeitsleistung des Sammelns und Registrierens von Wißbarem weithin den Zusammenhang mit dem praktischen Leben verloren, war oft in Pedanterie erstarrt, wußte mit ihren Ergebnissen nicht mehr in die Welt außerhalb der Gelehrtenstuben zu wirken. Thomasius gab der Wissenschaft wieder eine Funktion im Leben des Ganzen, stellte ihr die Aufgabe, Männer zu erziehen, die, auch gesellschaftlich gewandt, in der Welt eine Rolle spielen würden. Das war, wenigstens in der Konzeption, nicht barer Utilitarismus; die von Leibniz verkündete Überzeugung vom unendlichen zweckhaften Zusammenhang aller Teile des Universums stand dahinter. Münchhausen war von den Hallenser Ideen erfüllt, und es verlangte ihm, sie bei seiner Gründung reiner zu verwirklichen, als es in Halle selbst möglich gewesen war, »inmaßen die Pedanterey und mit derselben der Haß aller studiorum elementiorum . . . bekanntermaßen allda regieret hat«, wie es in einem der vielen von Münchhausen angeforderten Gutachten heißt. Auch fehlte es in Halle an manchen Einrichtungen, die für eine moderne Forschungsstätte unerläßlich waren, etwa an einem astronomischen Observatorium, an einer wirklich zulänglichen Bibliothek. In Instituten wollte man es in Göttingen demnach nicht halten lassen. Eine bedeutende, keineswegs bloß symbolische Erneuerung im Universitätswesen war es, daß der theologischen Fakultät kein Zensurrecht über die Arbeit der andern Fakultäten zugestanden wurde. Es wurde eine weltliche Universität, der Staat, nicht die Kirche, führte die Aufsicht, der Staat, nicht ein eigenes Stiftungsvermögen, bestritt die Kosten, der Staat berief die Professoren; es gab – bis 1866 – nicht einmal das Vorschlagsrecht der Fakultäten. In der Praxis, immerhin, ließ sich gerade Münchhausen, der die Geistesgeschichte der Georgia Augusta bis zu seinem Tode – 1770 –

als Kurator lenkte, von den besten seiner Professoren gern beraten.

Die erforderlichen Gebäude bereitzustellen gelang anfangs nur notdürftig. Von den Neubauten wurde der Reitstall zuerst fertig, worüber man schon damals witzelte. Münchhausen wußte aber wohl, warum er auf Reit-, Fecht- und Tanzunterricht Wert legen mußte; wollte er den jungen Adel des Landes, und nicht nur des Landes, an die neue Universität ziehen, so mußte sie auch mit den Vorzügen der eben aufkommenden Ritterakademien aufwarten können. Der vielseitige Münchhausen dachte natürlich nicht hauptsächlich an junkerliche Bedürfnisse. Das Bewußtsein, die Verantwortung für wissenschaftliche Arbeit hohen Ranges zu tragen, verließ ihn nie. Er bewies dies unter anderem durch seine Bemühungen um eine gelehrte Zeitschrift, die der Welt zeigen sollte, was die Göttinger Gelehrten trieben. Mit der Zeitschrift ging es nicht so glatt wie mit dem Reitstall, es fanden sich nicht gleich die rechten Leute für sie. Erst Albrecht von Haller brachte die »Göttingischen Gelehrten Anzeigen«, die in diesem Jahre im 214. Jahrgang erschienen, zu Bedeutung und Ansehen.

Für die klugen und großzügigen Einrichtungen die Männer zu finden, die ihnen Leben und Wirksamkeit verleihen konnten, war überhaupt die schwierigste Aufgabe Münchhausens und seiner Vertrauensmänner, unter denen der Helmstedter Kirchenhistoriker Lorenz von Mosheim mit großem Verständnis für Münchhausens Ideen sich besondere Verdienste erwarb. Mancher Gelehrte, dem man eine Göttinger Professur anbot und der sie gern angenommen hätte, schon weil eine hohe Besoldung lockte – Münchhausen hatte auch dafür zu sorgen gewußt –, konnte nicht kommen, weil sein Landesherr ihn nicht entließ. Es war auch in den Zeiten der Aufklärung nicht weit her mit der Freizügigkeit der Professoren. Die Theologen wurden nach dem Grad ihrer Friedfertigkeit ausgesucht; so seltsam das heute klingt, so wichtig war es in einer Zeit, in der sich theologischer Eifer oft darin erschöpfte, Kollegen oder Gelehrte anderer

fakultäten des Irrglaubens zu zeihen. Detaillierte Verbote in dieser Hinsicht enthielten die Statuten für die theologische Fakultät, die Mosheim entwarf und die im übrigen die Kirchengeschichte zum zentralen Forschungsgegenstand machen wollten, überdies auch nachdrücklich verlangten, die Studiosos nicht nur zu Gelehrten, sondern auch zu tüchtigen Pastoren zu erziehen. Mosheim kam später selber nach Göttingen, prägte weitgehend den Charakter der theologischen Fakultät und begründete ihren Ruf.

Immerhin, als am 17. September 1737 die offizielle Inauguration der Georgia Augusta mit beträchtlichem Aufwand gefeiert wurde, standen auf der Liste der Professoren doch schon zwei Namen, die den Ruf des jungen Unternehmens kräftig förderten und deren Wirken Wesentliches auch für die Zukunft bedeutete. Es sind die Namen Matthias Gesner und Albrecht von Haller.

Gesner hat die Entwicklung der klassischen Philologie von einer vorwiegend auf die Sprache gerichteten Disziplin zur Altertumskunde in dem modernen weiteren Sinne entscheidend gefördert, eine Entwicklung, die Christian Gottlob Heyne glücklich fortführte und die zu den Voraussetzungen der deutschen Klassik gehört. Wissenschaftsorganisatorisch hat Gesner sich durch die Begründung des philologischen Seminars, des ersten seiner Art, ein besonderes Verdienst erworben; das Ziel war, ganz im Sinne Münchhausens, die Ausbildung tüchtiger Schulmänner.

Haller, bei seiner Berufung so wie heute eher als Poet denn als Gelehrter bekannt, kam 1736 als Anatom, Physiolog und Botaniker nach Göttingen. Seine Bedeutung für die Medizin liegt in der Entschiedenheit, mit der er die Empirie zur Grundlage seiner Wissenschaft machte. Wie Gesner für die Geisteswissenschaften, so begründete er für die Naturwissenschaften den Ruhm der jungen Universität als der modernsten, wie jener schuf er einen neuen Stil für seine Wissenschaft, der bald über Göttingen hinauswirkte. Haller ist auch der eigentliche Organisator und Präsident der Göttinger Gesellschaft der Wissenschaften, eines Instituts, das

seine Mitglieder zu gelehrter Forschung anhalten und zur öffentlichen Mitteilung ihrer Forschungsergebnisse vereinigen sollte. Die Forderung, ein Universitätslehrer müsse zugleich Forscher sein, war damals noch nicht selbstverständlich; sie wurde es erst durch Wilhelm von Humboldts Wirken, und Humboldt wird bei der Konzeption seiner Bildungsideen von Erinnerungen an seine Göttinger Studienzeit geleitet worden sein. Die Göttinger Gelehrten Anzeigen wurden ein Organ der Gesellschaft, Haller ihr Herausgeber. Die etwa 1200 Rezensionen, die er selbst für diese Zeitschrift verfaßte, geben einen Begriff von der Arbeitskraft und vom der Vielseitigkeit des außerordentlichen Mannes.

Die Anfänge der Georgia Augusta machen ihre Grundstruktur sichtbar, schlagen das leitende Thema ihrer Entwicklung an. Nach wenigen Jahren galt sie als eine bedeutende, nach einigen Jahrzehnten als die führende Hochschule wenigstens des protestantischen Deutschlands. Die Lösung vom dogmatischen Bindungen und vom Formalismus erstarrter Traditionen wurde bald Allgemeingut der Wissenschaft; spezifisch göttingisch blieb eine betont pragmatische Richtung und die Bevorzugung des Empirischen im weitesten Sinne des Wortes, der ein Verzicht auf Spekulation, ja oft eine feindselige Ablehnung von allem, was als der Spekulation verdächtig erschien, entspricht. So kam es zu den großen Leistungen in den historischen Wissenschaften – auch die theologische und die juristische Fakultät sind oft gerade durch ihre Historiker zu Ansehen gelangt –, und so kam es zu den Erfolgen der experimentierenden Naturwissenschaften und der Medizin. Es ist auch bezeichnend für Göttingen, daß dort – und wohl nur dort – die Psychologie, vorwiegend als Experimentalpsychologie betrieben, ein Fach der naturwissenschaftlichen Fakultät ist.

Doch entspricht es dieser realistisch-rationalistischen Grund- und Gründungsstruktur auch, daß die geplante Berufung Herders hintertrieben wurde, daß Gottfried August Bürger der Freund der Hainbundstudenten und Lehrer August Wilhelm Schlegels, als Göttinger Professor nicht glücklich war.



en konnte, daß die Bedeutung Kants von den Göttinger  
achgenossen gründlich verkannt wurde – nur der Physiker  
eorg Christoph Lichtenberg und der Mathematiker Abra-  
am Gotthelf Kästner begriffen etwas von ihr. Vollends  
at Göttingen kein Platz für einen Hegel, einen Fichte sein  
önnen; seine namhaftesten Philosophen im 19. Jahrhundert  
nd Herbart und Lotze, Pragmatiker beide und eher mathe-  
atischen, deterministischen, mechanistischen Denkweisen  
uldigend. Götz von Selle, der verdienstvolle Historiograph  
er Göttinger Universität, hat mit Bezug auf den »vernünf-  
gen Realismus« des Hegelgegners Herbart geradezu von  
Göttingischer Philosophie« gesprochen, die immer Leibniz-  
hem Geist verpflichtet gewesen sei.

s ist nur natürlich, daß die Studenten den pragmatischen  
eist ihrer Hochschule nicht immer widerspruchslos hin-  
ahmen, er mußte jugendlichem Gefühl oft nüchtern und  
alt erscheinen. So gab es zum Beispiel gleich anfangs eine  
etistische Bewegung unter ihnen, von einer Reihe junger  
rafen und ihren Hofmeistern getragen und darum ein-  
ußreich. Eine gewisse geistesgeschichtliche Bedeutung hat  
e Studentengruppe erlangt, die ihren Bund den Hain  
annte; diese schwärmerischen Poeten verstanden ihr Tun  
s einen Protest gegen den Geist der Universität. Selbst Bür-  
er sah ihrem Treiben mit einiger Skepsis zu. Immerhin, die  
egeisterung dieser jungen Leute für Homer hatte ihre Haupt-  
uelle bei Heyne, die für Shakespeare einen Vorläufer in  
chtenberg, einen Förderer in Bürger. Vossens deutscher  
omer ist eine bleibende Leistung, die auf den Hain zurück-  
ht, wie der deutsche Shakespeare auf die frühe Göttinger  
akespearefreundschaft; die ältesten Verse von Schlegels  
bersetzung entstanden in seiner Göttinger Studentenzeit  
n gemeinsamer Arbeit mit Bürger.

aatsraison hatte die Georgia Augusta gegründet, staatliche  
aufsicht, Leistung und Fürsorge, die hannoversche und spä-  
r die preußische, haben ihr im allgemeinen gut getan. Aber  
weimal, seltsamerweise im Abstand je eines Jahrhunderts  
ach der Gründung, hat die Staatsgewalt mit brutalen Ein-

griffen Rang und Bestand der Universität aufs höchste gefährdet. 1837, nur wenige Wochen nach dem glanzvoll gefeierten Jubiläum, kam es zu dem Ereignis, das mit dem Begriff der »Göttinger Sieben« gekennzeichnet und das ein Stück deutscher Kulturgeschichte geworden ist. Als man 1937 das zweite Jahrhundert des Bestehens feierte, klang aller, übrigens wenig akademische Festlärm hohl und gespenstisch: zu viel der guten Tradition war offiziell verleugnet und verraten, und die amtliche oder vom Zeitenungeiste bewirkte Vertreibung angesehener Gelehrter hatte längst eine höhere Zahl als sieben erreicht.

Es lohnt, bei diesen Traditionen noch ein wenig zu verweilen. »Auf Männern wie Heyne, Michaelis und so manchen andern ruhte mein ganzes Vertrauen; mein sehnlichster Wunsch war, zu ihren Füßen zu sitzen und auf ihre Lehren zu merken.« Goethe gibt mit diesem Bericht über seine Jugendsehnsucht nur ein Beispiel dafür, welche Anziehungskraft die junge Universität schon in ihren ersten Jahrzehnten auf die bildungswillige Jugend des protestantischen Deutschlands ausübte. Und sechs Jahrzehnte nach diesem Knabenwunsch hatte Goethe einen Traum, den uns Eckermann mit kargen Worten überliefert hat: er habe sich nach Göttingen versetzt gesehen und mit dortigen Professoren seiner Bekanntschaft allerlei gute Unterhaltung gehabt. Das ist, denkt man an die geistige Einsamkeit des Alten in Weimar, ein herzbewegendes Zeugnis von dem Glanz, in dem die Mitwelt diesen Ort lebendiger Gelehrsamkeit sah.

Johann David Michaelis, den Goethe neben Heyne nennt, schloß in lebhafter Forschertätigkeit die Welt des alten Orients auf, unter anderm auch dadurch, daß er den zeitgenössischen Orient in die Betrachtung einbezog und die berühmte Expedition Carsten Niebuhrs anregte. Er ist der eigentliche Ahnherr der Wissenschaft vom Alten Testament, die in Göttingen seit ihm ihre besondere Pflegestätte hat, über Johann Gottfried Eichhorn, Heinrich Ewald, Paul de Lagarde, Julius Wellhausen hin bis in die jüngere Vergangenheit und in die Gegenwart mit dem Septuaginta-Unter

nehmen, das, von Lagarde geplant, seit Jahrzehnten als eine besondere Aufgabe von der Gesellschaft der Wissenschaften fortgeführt wird.

Neben den Philologen Michaelis und Heyne wirkte als noch stärkerer Magnet Johan Stephan Pütter, der Staatsrechtler, sechzig Jahre hindurch in Göttingen; es heißt, daß im Verlauf dieser Jahrzehnte kaum eine Regierungsstelle den deutschen Ländern gab, die nicht von einem seiner Schüler besetzt gewesen wäre. Ihn ergänzte August Ludwig von Schlözer, durch seine Vorlesungen über Politik und durch seine »Staatsanzeigen« Erwecker eines politischen Bewußtseins, wie es in der weiteren Öffentlichkeit bisher nicht bestanden hatte; er übte durch diese Zeitschrift sogar eine politische Macht aus, bis sie, 1793, in der Revolutionshysterie, verboten wurde.

Bei seinem Aufenthalt in Göttingen, 1801, hatte Goethe Heyne noch auf der Höhe seiner Wirksamkeit getroffen; persönliche Freundschaft verband ihn mit dem Historiker Georg Sartorius und mit Johann Friedrich Blumenbach. Auch dieser vielseitige Mann hat fast sechzig Jahre lang als Göttinger Universitätslehrer gewirkt. Seine Vorlesungen und sein Handbuch über allgemeine Naturgeschichte genossen europäischen Ruf. Der Grundstock der paläontologischen und der sehr wertvollen ethnographischen Sammlungen der Universität geht auf seinen Eifer, seine Verbindungen zurück, gelang es ihm doch, seltene Stücke aus der Südsee von der zweiten Cookschen Expedition zu erwerben – darunter so ansehnlich kostbares Gut, daß es in den dreißiger Jahren unseres Jahrhunderts einen Einbrecher lockte, dessen freche Tat die öffentliche Aufmerksamkeit nachdrücklich auf die halbvergessene, im sogenannten Michaelishaus unzulänglich untergebrachte Sammlung lenkte und so den Entschluß, einen eigenen Museumsbau für sie zu errichten, zum Reifen brachte.

Alles in allem war im beginnenden 19. Jahrhundert der Ruf Göttingens so bedeutend, daß Heidelberg und München, Moskau und Harvard sich nach diesem bewunderten Vor-

bild zu reorganisieren suchten. Heyne, durch Jahrzehnte geistiges Oberhaupt der Universität und, durch seine Autorität wie durch diplomatisches Geschick, erfolgreicher Vertreter ihrer Interessen während der Franzosenherrschaft, neben ihm Blumenbach und der Historiker Arnold Heeren, dessen Vorlesungen den jungen Bismarck fesselten, haben das Erbe des Gründungsjahrhunderts in die folgende Zeit getragen. Im zweiten, dritten und vierten Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts sammelte sich eine Gruppe jüngerer Männer, die, mehr oder weniger vom Geist der Romantik erfüllt oder doch berührt, nicht ohne Kritik, aber doch mehr noch mit Respekt auf die berühmten Alten sahen und sich der Tradition würdig erwiesen. Das gilt vor allem von Camillo Otfried Müller, der 1819, im Alter eines Studenten, das Erbe Gesners und Heynes antrat. Er muß neben seiner wissenschaftlichen Tüchtigkeit ein besonderes Charisma als Mensch besessen haben; er genoß in ungewöhnlichem Maße das Vertrauen der Älteren, die Freundschaft der Altersgenossen und die Zuneigung seiner Schüler. Sein früher Tod – er starb 1840 auf einer Studienreise in Athen, nur wenig über vierzig Jahre alt – mag dazu beigetragen haben, daß sein Bild als das eines »Lieblings der Götter« im Gedächtnis der Nachwelt fortwirkte, so stark, daß noch hundert Jahre nach ihm mündliche Traditionen vom Zauber seines Wesens umlieferten. Die stärkste Persönlichkeit der jüngeren Professorgeneration um 1830 war aber wohl Friedrich Christoph Dahmann. Er vertrat Politik und Geschichte und war Politiker auch außerhalb des Hörsaals und der Gelehrtenstube; er war maßgebend an der Ausarbeitung des hannoverschen Staatsgrundgesetzes beteiligt, eben dessen Aufhebung durch den König Ernst August 1837 zu seinem und seiner Freunde Protest und zu ihrer Entlassung geführt hat. Jakob und Wilhelm Grimm, die in ihrer hessischen Heimat so tief verwurzelt waren, fanden sich anfangs in Göttingen schwer zurecht, begegneten dann aber in dem Kreis um Müller und Dahmann wohlthuender Freundschaft. Auch Wilhelm Eduard A. Brecht gehörte dem Kreise an, der Erforscher des historischen

utschen Rechts; sein Kolleg war das am stärksten besuchte seiner Fakultät. In der philosophischen galt Heinrich Ewald, der Orientalist, als Lehrer mit der größten Anziehungskraft; er stand zu den Grimms in naher persönlicher Beziehung. Dahlmann hatte den jungen Georg Gervinus nach Göttingen geholt; der temperamentvolle, zuweilen wohl etwas oberflächliche Historiker und Literaturhistoriker paßte nicht ganz in den Kreis, wußte sich aber doch die Achtung Müllers und selbst die des strengen Jacob Grimm zu erwerben.

Dahlmann und die beiden Grimm, Albrecht, Ewald, Gervinus und der Physiker Wilhelm Weber, von dessen Zusammenarbeit mit Karl Friedrich Gauß die große Entwicklung der Mathematik und Physik in Göttingen herzuleiten ist, sind die Sieben, die die Aufhebung der Verfassung durch den König mit der »unterthänigsten Vorstellung« beantwortet haben, sie betrachteten sich weiterhin an ihren Eid auf diese Verfassung gebunden, worauf sie entlassen wurden. Der Vorgang und sein gewaltiges Echo in ganz Deutschland sind bekannt; man weiß, daß die Politisierung der Professenschaft, die in der Paulskirche ihren deutlichsten Ausdruck gefunden hat, durch das Göttinger Ereignis von 1837 einen entscheidenden Anstoß bekommen hat. Weniger bekannt ist, daß die Georgia Augusta durch den Verlust dieser Männer, für die lange Zeit kein Ersatz zu beschaffen war, in ihrem Bestand gefährdet war. Offenbar begriff man das auch in Hannover und beachtete deshalb nicht, daß weitere sechs Professoren, C. O. Müller an ihrer Spitze, in einer öffentlichen Erklärung das Vorgehen ihrer gemäßregelten Kollegen moralisch gestützt hatten.

1848 beantragte die Universität die Rückberufung der Sieben. Das war neuer Bindungen wegen bei der Mehrzahl nicht möglich; immerhin kehrten Weber und Ewald zurück. Ewald, übrigens ein Göttinger Bürgerskind, erlebte noch einmal seine Entlassung, als er 1866 dem neuen Landesherrn den Huldigungseid verweigerte.

Gauß hatte den Verlust Webers als ein Unglück für die



Fakultät bitter beklagt; dennoch waren die mathematisch-naturwissenschaftlichen Fächer durch den königlichen Eingriff von 1837 ja keineswegs so betroffen wie die geisteswissenschaftlichen. Während die philosophische Fakultät sich erst im Lauf der zweiten Jahrhunderthälfte erholen konnte, betrieben Gauß als Mathematiker, der zurückgekehrte Weber als Physiker und Friedrich Wöhler als Chemiker um die Jahrhundertmitte ihre Fächer mit großem Erfolg, ja schon mit Weltruhm, der besonders Amerikaner ins Göttinger chemische Laboratorium zog.

Schon seit 1807 wirkte Karl Friedrich Gauß in Göttingen abseits von den übrigen, einsam in seiner Größe. Seine Zahlentheorie ist erst Jahrzehnte nach ihrem Erscheinen von den Fachgenossen voll gewürdigt worden, und seine Forschungen über die Grundlagen der Geometrie behielt er vor sich; von nichteuklidischer Geometrie zu reden schien ihm die Zeit nicht reif. Das taten erst sein Schüler und Nachfolger Bernhard Riemann und dessen Nachfolger Felix Klein. Berühmt war Gauß in seiner Zeit durch Arbeiten zur angewandten Mathematik, Berechnungsmethoden für Planetenbahnen, geodätische Unternehmungen und seine Forschungen zum Erdmagnetismus. Diese betrieb er zusammen mit dem viel jüngeren Weber, der 1831 nach Göttingen kam und mit dem er eng und freundschaftlich zusammenarbeitete. Eine schöne Kontinuität der Göttinger Astronomie ist es, daß magnetische Studien, nun auf andere Himmelskörper erweitert, gegenwärtig unter Paul ten Bruggencate in derselben Sternwarte betrieben werden, die 1816 für Gauß errichtet wurde. Einem praktischen Bedürfnis der Zusammenarbeit von Gauß und Weber verdankt die Welt die elektrische Telegraphie: die beiden erfanden sie beiläufig um zwischen der neuen Sternwarte vor dem Geismarer Tor und dem physikalischen Kabinett im Stadtzentrum eine schnelle Verständigungsmöglichkeit zu schaffen. Ob es wahr ist oder hübsch erfunden, was man über den Text der ersten Botschaft erzählt, die mit dem neuen, weltverändernden Nachrichtenmittel im Jahre 1834 übersandt wurde, in jeden

ll spiegelt es guten Göttinger Stil, daß sie unpathetisch und nüchtern-praktisch »Michelmann kömmt« gelautet haben soll. Michelmann war der Bote, auf dessen vergleichsweise langsamen Füßen bisher allein die Verbindung zwischen den beiden Gelehrten hatte stehen müssen; offenbar hat ihn der Draht nicht sofort brotlos gemacht.

Dem Mathematiker, auch dem aufmerksamen Laien sagen die Namen der Männer, die die Tradition von Gauß her fortgesetzt haben, genug: Dirichlet, Riemann, Klein, Hilbert, Poincaré, Landau, Courant. Felix Klein hat in organisatorischer Hinsicht viel für die Entwicklung der mathematisch-naturwissenschaftlichen Fakultät getan, David Hilberts und Richard Courants Wirken ist die Errichtung des großartigen mathematischen Instituts durch die Rockefellerstiftung im Jahre 1926 zu verdanken, äußeres Zeichen dafür, daß Göttingen ein Weltzentrum der Mathematik geworden war. Courant mußte bald darauf emigrieren.

Wöhlers Nachfolger Otto Wallach und Adolf Windaus, dem die Erforschung des antirachitischen D-Vitamins eine Genstat für die Menschheit gelang, bewährten und erhöhten den Stand der Göttinger Chemie. Beide wurden (1910 und 1928) durch den Nobelpreis ausgezeichnet. Unter den Physikern erhielten ihn (1925) James Franck und (1954) Max Born, der eine vor seiner Emigration, der andere, als die Universität wieder als einen der ihren nennen durfte. Inzwischen liegt die Zeit, in der gerade die mathematisch-naturwissenschaftliche Fakultät durch die Verbannung einer großen Zahl ihrer glänzendsten Vertreter tief getroffen wurde, diese Fakultät, deren Geschichte seit Gauß und Weber die Geschichte der modernen exakten Wissenschaften überhaupt genannt worden ist.

Die Entfaltung der medizinischen Fakultät in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts spiegelt sich in der Entstehung des Klinikenviertels nach dem Übergang des Landes an Preußen. Der Chirurg Franz König war dabei treibende Kraft und Organisator.

In unserem Jahrhundert hat der Physiologe Hermann Rein be-

sonders durch seine methodisch neuen Forschungen über den Blutkreislauf Weltruf erworben; er hat überdies das für fünf Generationen von Studenten maßgebliche Lehrbuch seines Faches geschrieben. Er war an grundlegenden Reformen des Hochschulwesens lebhaft interessiert; sein zu früher Tod (1953) hat verhindert, ihre Realisierung weiterzutreiben. Drei noch lebende Emeriti haben neben ihm das Gesicht der Fakultät für Jahrzehnte geprägt: der Chirurg Rudolf Stich, dessen einprägsame Formulierungen den Ärzten, die bei ihm lernten, bei der Ausübung ihrer Kunst immer in den Ohren klingen, der Gynäkologe Heinrich Martius, ein hervorragender Organisator und Enzyklopädist seines Faches und der Pathologe Georg Gruber, zugleich Historiker seiner Wissenschaft, ein Mann, dessen Humanität und in ihr begründetes Vermögen, Gegensätze auszugleichen, ihm eine besondere Autorität in seiner Fakultät und darüber hinaus verschafft haben.

In den Geisteswissenschaften war es zuerst das Fach Geschichte, in dem der Verlust von 1837 durch einen bedeutenden Mann ausgeglichen werden konnte. Georg Waitz kam 1849, ging freilich 1875 nach Berlin; das Vierteljahrhundert seines Göttinger Wirkens prägte den Charakter seiner Wissenschaft als quellenkritischer Forschung in streng philologischer Ausrichtung für lange Zeit in Göttingen und durch seine zahlreichen Schüler auf vielen deutschen Universitäten. Neben Waitz ist des etwa gleichzeitig mit ihm amtierenden Nationalökonomen Georg Hanssen zu gedenken. Ein Anhänger Lists, war er ebenso Historiker des Agrarwesens wie praktisch an seiner Förderung auch in der technischen Einzelheit interessiert. Er liebte es, seinen Studenten das bäuerliche Wirtschaften auf den Dörfern selbst zu demonstrieren, gründete eine »Landwirtschaftliche Akademie« und konnte das vor dem nördlichen Tor der Stadt gelegene Klostergut Weende als Studienobjekt in deren Betrieb einbeziehen. Die spätere Gründung der landwirtschaftlichen Fakultät geht auf Hanssens Wirken zurück.

Die juristische Fakultät hatte im 19. Jahrhundert wohl in Ru

olf von Ihering ihren bedeutendsten Vertreter. Zu seinem großen Rufe hat gewiß seine glänzende Darstellungsgabe beigetragen. Seine auf tiefe ethische Überlegungen zurückgehende Entscheidung für die Interessenjurisprudenz fügt sich den pragmatischen Traditionen der Georgia Augusta ein, bot aber freilich bei seinen Lebzeiten den Gegnern Mißverständnis und noch Jahrzehnte später bei solchen, die sich unrechtmäßig auf ihn beriefen, auch zu Mißdeutung Anlaß.

Die theologische Fakultät war um die Mitte des Jahrhunderts Ziel eines Angriffs der Landeskirche geworden, der von einer orthodoxen Position ausging. Der Streit wurde beigelegt, ein Mißbehagen blieb. Da kam, 1864, Albrecht Ritschl. Er verfolgte mit Energie, ja mit Schärfe und persönlicher Schroffheit die von ihm erkannte Aufgabe, das Christentum als selbständige Erscheinung zu erweisen, es aus philosophischer und historischer Betrachtung herauszuheben und auf die Glaubenserfahrung zurückzuführen. Beides grotesk ist es, daß die Landeskirche auch ihm vorwarf, er gefährde das Christentum; es steckte wohl politisches Ressentiment welfischer Pastorenherzen gegen den sehr preussischen Ritschl hinter diesem Angriff. Aber Aufsehen und Erfolg erregte der streitbare Mann nun auch wieder bis in das preußische Abgeordnetenhaus hinein, als er in seiner Rede zum 150jährigen Bestehen der Universität nachzuweisen bemüht war, daß eigentlich sämtliche geistigen Bewegungen der Zeit außer dem Protestantismus auf mittelalterlichen Vorstellungen beruhten, daher alles andere als modern und fortschrittlich seien.

Die neunziger Jahre waren durch das Wirken bedeutender Philologen ausgezeichnet. Gustav Roethe bezog sich auf das künftige Erbe Jakob Grimms, wenn er die Germanistik als Wissenschaft vom Deutschtum auffaßte, über Philologie und Literatur hinaus. Neben und nach ihm wirkte im gleichen Geiste Edward Schröder, als Emeritus noch bis in den ersten Weltkrieg tätig. Große Repräsentanten des Historismus in seiner glanzvollen Ausprägung waren Ulrich von

Wilamowitz, der während der anderthalb Dezennien seiner Göttinger Professur die Tradition von Heyne und C. O. Müller fortführte, und der Orientalist Julius Wellhausen, dessen historisierende Bibelkritik dem Geist seiner Zeit mehr entsprach als des 1889 verstorbenen Ritschl Dogmatismus. Gegen diesen hatte schon Wellhausens Vorgänger Lagarde opponiert, dieser merkwürdig gespaltene Mann, der in seiner Wissenschaft als Textkritiker und Grammatiker durch Gründlichkeit und ungeheuren Fleiß Geniales geleistet, daneben, als religiöser und politischer Denker und Publizist ein verworrener Phantast, auf manche verführerisch gewirkt hat, in Göttingen freilich immer als Außenseiter galt. Mit der Orientalistik blühten seit Theodor Benfey auch Indogermanistik, Sanskrit, Indologie. Neben Wellhausen wirkte Jakob Wackernagel, eng mit ihm zusammen später Friedrich Carl Andreas. Die religionsgeschichtlichen Studien dieser Männer und anderer nach ihnen führten auf Veranlassung des Theologen Rudolf Otto zur Gründung der religionsgeschichtlichen Kommission durch die Gesellschaft der Wissenschaften.

Im gleichen Jahr wie Edward Schröder, 1902, ist der Historiker Karl Brandi nach Göttingen gekommen, wie jener jahrzehntelang und noch als Emeritus bis zu seinem Tode 1944 eine markante Persönlichkeit der philosophischen Fakultät. In den Jahren nach dem Ersten Weltkrieg ihr geistiger Führer, der die wissenschaftlichen Traditionen aus dem 19. Jahrhundert und der Vorkriegszeit weitertrug. Er leitete tatkräftig den Universitätsbund, zu dessen Arbeitsgebiet es gehört, durch Hochschulwochen in den Städten Niedersachsens einen lebendigen Kontakt zwischen der Öffentlichkeit und der Landesuniversität zu pflegen. Zu nennen sind ferner der Altphilologe Max Pohlenz, der Philosoph Georg Misch, 1936 vertrieben, 1945 zurückgekehrt und durch seine Geschichte der Autobiographie bekannt, sowie der Pädagoge Hermann Nohl, der 1945 tatkräftig für die Wiedereröffnung der Universität gewirkt hat und Begründer und Herausgeber der Zeitschrift »Die Sammlung« war. Misch und Nohl ka



en von Dilthey her, und von Dilthey aus ging auch Rudolf Unger, der deutsche Literaturgeschichte als Geistesgeschichte lehrte, in Göttingen 1925 bis zu seinem Tode 1942.

Die heutige theologische Fakultät hatte in dem Neutestamentar Walter Bauer bis vor kurzem ihren Alterspräsidenten; im neunten Jahrzehnt war er bis zum Tode noch tätig bei der Vollendung seines Wörterbuchs zum Neuen Testament. Emeritiert wirkt auch Friedrich Gogarten fort, neben Karl Barth, der nur wenige Jahre in Göttingen lehrte, Begründer der dialektischen Theologie, die freilich in der Fakultät nicht dominierend geworden ist.

Namen und Daten dieser Art weisen schon darauf hin, daß das nationalsozialistische Regime die Kontinuität der geistigen Wirksamkeit der Georgia Augusta nicht wirklich hat unterbrechen können, so schmerzlich die Personalverluste auch waren, besonders in der mathematisch-naturwissenschaftlichen, dann auch in der philosophischen Fakultät. Lärmend das neue Wesen sich breitzumachen suchte, hinter ihm wie hinter einer schützenden Fassade konnten Forschung und Lehre vielfach unberührt ihren Gang gehen. In den meisten Fächern war es möglich, ein Studium ohne Konzessionen durchzuführen. Gewiß gab es auch hier unter den Studenten nicht wenige, unter den Dozenten manche, die anfangs der Verführungskraft dieser oder jener scheinbar freundschaftlichen Idee aus dem propagandistischen Arsenal der Nationalsozialisten keinen Widerstand entgegenzusetzen mußten; nur wenigen haben sich nicht bald die Augen geöffnet. Gewiß wurden auch hier Bücher verbrannt, und es gab sich ein junger Dozent, der die Brandrede dazu hielt; die meisten wußten aber doch, daß geistige Überlieferungen nicht durch Feuer vernichtet werden können. Alptraumhaft war die Feier des 200. Jubiläums 1937. Immerhin entstand an diesem Anlaß die große wissenschaftliche Darstellung der Georgia Augusta und ihrer Geschichte von ihrem Historiographen Götz von Selle, verdienstvoll und untadelig bis auf wenige Konzessionen – die vorliegenden Zeilen fußen mitgehend auf dieser schönen Arbeit von Selles.

Im Krieg kam die Universität, wenn wir von den Toten, die er forderte, nicht sprechen wollen, mit vergleichsweise geringen Verlusten davon; nur das historisch wertvolle Gebäude der Anatomie wurde völlig zerstört; andere Institute und die Bibliothek erlitten Schäden an Gebäuden und Bücherbeständen. Auch die Stadt blieb relativ gut erhalten. So konnte die Arbeit hier, früher als an irgendeiner anderen der westdeutschen Universitäten, im September 1945 wieder aufgenommen werden, wobei es allerdings im Anfang schwierigste Raumprobleme zu meistern galt; die Engländer hatten die Hauptgebäude beschlagnahmt, um ihrerseits eine Hochschule für die Besatzungsarmee einzurichten. Schritt für Schritt aber wurden die Häuser wieder frei, und seit einigen Jahren ist eine lebhaftere Bautätigkeit im Gange; zur Zeit mit einem Aufwand von 13 Millionen Mark im Jahr, die zu einem guten Teil vom Bunde aufgebracht werden, sinnfälliger Ausdruck des äußeren Wachstums und der die Landesgrenzen weit überschreitenden Bedeutung der Universität in ihrer jüngsten Epoche.

Die Nähe der Zonengrenze bewirkte, daß mancher Gelehrte auf der Flucht aus dem Osten sich in der relativ intakten Universitätsstadt niederließ. Von Bedeutung wurde vor allem, daß mit dem greisen Max Planck als Präsidenten die Kaiser-Wilhelm-Gesellschaft in Göttingen neu aufgebaut, dann von Otto Hahn als Max-Planck-Gesellschaft fortgeführt wurde. Als Leiter von Max-Planck-Instituten arbeiteten Werner Heisenberg und Carl Friedrich von Weizsäcker in Göttingen, vorübergehend nur, doch mit fortwirkenden Impulsen. Es ergeben sich weiterhin vielfache fruchtbare Kontakte zwischen Forschungsgesellschaften und Universität, besonders in den Naturwissenschaften und in der Medizin, aber auch geisteswissenschaftliche durch das Max-Planck-Institut für Geschichte, dessen Leiter der Göttinger Ordinarius Hermann Heimpel ist.

In der philosophischen Fakultät übte Nicolai Hartmann bis zu seinem Tode 1950 eine große Anziehungskraft auf die Studenten aus, und die Germanistik, übrigens durch ein Or

nariat für Niederdeutsch erweitert, brachte es unter dem 1960 viel zu früh verstorbenen Wolfgang Kayser zu einer Zahl von Studenten, deren Zusammenströmen zu den Vorlesungen in der Aula zu Verkehrsstörungen in Göttingens Straßen führte. Die rechts- und staatswissenschaftliche Fakultät hatte in dem kürzlich 86jährig verstorbenen Julius von Gierke ihren Senior; seit 1901 in Göttingen, hatte er für das Winter-Semester 1960/61 noch eine Vorlesung für Hörer aller Fakultäten angekündigt. Für den neu eingerichteten Lehrstuhl für politische Wissenschaften und allgemeine Staatslehre konnte 1959 Gerhard Leibholz vom Bundesverfassungsgericht gewonnen werden. Die Juristen, die Mediziner, die Landwirte, die Botaniker haben gebaut und bauen fort; überall wird gute Tradition lebendig fortgeführt und ständig erweitert in stetem Kontakt mit dem Fortschreiten der Entfaltung der Wissenschaften.

Das schwierige Problem der Zeit ist wie an allen Hochschulen das der Überfüllung. Die Studentenzahl liegt bei 1000 (darunter reichlich ein halbes Tausend Ausländer, bei denen die Iraner die stärkste Gruppe bilden). Eine Erweiterung der Universität, die dem wachsenden Andrang gerecht würde, scheint kaum möglich; die geplante Universität in Bremen könnte Göttingen entlasten, ebenso eine geplante zweite Universität im Lande Niedersachsen, wobei man allerdings in Göttingen meint, die für eine solche Gründung zubringenden Gelder würden den Etat für den Ausbau der Georg-Augusta empfindlich beengen. Immerhin ist gehofft, daß in den nächsten Jahren die Zahl der Lehrstühle von 132 auf 191 erhöht wird.

Zwischen tut man einiges, um wenigstens der Wohnungsnot entgegenzuwirken. Zu älteren Stiften und Konvikten für Theologen sind kleinere Wohnheime des Studentenwerks gekommen, von denen die drei für Studentinnen die Namen von drei berühmten »Universitätsmamsellen«, d. h. Professorentöchtern des 18. Jahrhunderts tragen: das Dorothea-Schlözer-, das Therese-Heine- und das Caroline-Michaelis-Heim. Therese Heine und die »Caroline« sind aus der

Geschichte der deutschen Romantik bekannt; Dorothea Schlözer erwarb 1787 siebzehnjährig die Doktorwürde, frühe Vorläuferin ihrer Geschlechtsgenossinnen, die um 1900 herum diese Würde anstreben zu dürfen nur mühsam durchsetzen. Im Norden der Stadt erhebt sich seit kurzem ein Hochhaus mit zahlreichen Einzelwohnungen für Studenten. Interessanter sind Gründungen, bei denen es nicht nur um Unterkünfte geht, sondern um menschliche Begegnung, Zusammenleben, ja um Prägung eines Stils studentischen Lebens. Das gilt etwa von den Heimen der Juristen und der Historiker, dann vom Fridtjof-Nansen-Haus, in dem die internationale Begegnung gepflegt wird, und gilt vor allem von der Akademischen Burse, einer von dem Archäologen Erich Boehringer angeregten und anfänglich geleiteten Stiftung. Aus bescheidenen Anfängen wurde ein großes, immer noch wachsendes Haus, etwa in der Art eines englischen Studentencollege, und es entwickelte sich in ihm, wie es scheint, mit besonderem Glück eine neue studentische Gemeinschaftsform von starker Prägekraft, deren Geist auch nach außen hin in mancherlei Auseinandersetzungen mit konservativen Verbänden nachdrücklich in Erscheinung trat. Die erste Generation der Bursalen, wie sie sich nennen, haben nun schon zahlreiche Lehrstühle, besonders soziologische, an westdeutschen Hochschulen inne. Man darf heute die Burse als ein vielversprechendes Modell für Einrichtungen ansehen, durch die die oft beklagte Vereinsamung des Einzelnen in der Masse der Studenten, die eine große Gefahr für den Bestand des Hochschulwesens darstellt, glücklich überwunden werden kann, und hoffen, daß das Beispiel Schule macht.

Die nichteuropäischen Studenten sind in der afrikanisch-asiatischen Studentenunion zusammengeschlossen, und für die Vertiefung der Kontakte mit den Ausländern ist vor einigen Jahren aus Mitteln des Auswärtigen Amtes das Foyer Internationaler Begegnung gegründet worden, das für Veranstaltungen verschiedener um solche Kontakte bemühter Gruppen zur Verfügung steht.

ntsprachen schon die oben erwähnten »Hochschulwochen« des Universitätsbundes in der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg der Gründungskonzeption Münchhausens, nach der die Universität Wissenschaft nicht esoterisch zu betreiben und weiterzugeben habe, sondern ins Leben hineinwirken müsse, so nahm auch nach dem Zweiten Weltkrieg Göttingen diese Tradition wieder auf. In sogenannten »Seminar-kursen« von etwa 20 Abenden führen seit 1955 Universitäts-lehrer interessierte Laien an Einzelfragen ihrer Fachgebiete und deren wissenschaftliche Methodik ein, nicht nur am Ort der Universität, sondern auch in mehr als dreißig anderen Städten. Der Erfolg ist erfreulich, wie man daraus schließen mag, das eine Anzahl anderer Universitäten diesem »Göttinger Modell« der Erwachsenenbildung Folge leistet.

Betrachten wir die Universität noch in ihrer konkretesten Erscheinungsform, in ihren Baulichkeiten. Es gibt nicht, wie es sonst üblich ist, ein Gebäude, das »die Universität« hieße; dafür ist die ganze Stadt, mit Ausnahme der westlichen Vorstädte, jenseits der Bahnstrecke, von Universitätsbauten durchsetzt. Göttingen liegt am Ostrand des hier breit geöffneten Leinetals, seine östlichen neueren Stadtteile steigen die unteren sanften Hänge des Hainbergs hinauf. Deutlich ist die Innenstadt, das alte Göttingen, durch den noch heute fast ganz erhaltenen Befestigungswall von den jüngeren Landgebieten getrennt. Natürlich liegen die älteren Bauten der Universität in der Altstadt. Darüber hinaus halten die Altstadt, hier und da auch das ältere östliche Wohnviertel, in ihren Häusern zahllose Gedenktafeln bereit, den, der trer zu achten Muße findet, daran zu erinnern, wie viele gelehrte Männer und berühmt gewordene Studenten durch diese Straßen gegangen sind, in diesen Häusern gelebt haben. Die jüngeren Stadtteile, die solcher Traditionen entbehren, ersetzen den Mangel dadurch, daß sie ihre Straßen nach den großen Namen der Universitätsgeschichte benennen.

Die Universitätsbibliothek, ein ansehnlicher Gebäudekomplex unweit des Zentrums der Innenstadt, enthält, als Re-



präsentantin der universitas litterarum, sinnvollerweise die ältesten Gebäude der Universität: das bei der Gründung der Georgia Augusta auf den Grundmauern des ehemaligen Paulinerklosters – es hatte bis dahin ein Pädagogium beherbergt – errichtete Kollegienhaus und die Paulinerkirche einen gotischen Bau von beachtlichen Ausmaßen, der anfänglich als Universitätskirche diente, aber 1803 für die Bedürfnisse der wachsenden Bibliothek eingerichtet wurde. Das 19. und das 20. Jahrhundert erweiterten den Gebäudekomplex beträchtlich. Die Bibliothek war im 19. Jahrhundert eine der führenden, gehört noch jetzt zu den ansehnlichsten Universitätsbibliotheken und ist nach dem letzten Krieg niedersächsische Staatsbibliothek geworden, was ihrem Etat zugute kam. Der Krieg brachte ihr Verluste an ersetzbaren Gebäuden und an zum Teil unersetzbaren Beständen, nicht zu große aber im Vergleich zum glücklich Erhaltenen. Der Front des 1882 vollendeten Hauptgebäudes der Bibliothek gegenüber liegt das alte Michaelishaus, ein weitläufiger Bau, dessen Name verrät es, einst dem großen Orientalisten Michaelis zur Wohnung diente. Heute werden in diesem Hause wieder orientalische Studien betrieben: es beherbergt die Seminare für Iranistik, Arabistik, Keilschriftforschung, das Finnisch-Ugrische, das Ägyptologische und das Sinologische Seminar.

An der Weender Straße, der nord-südlichen Hauptachse der Altstadt, ist die Universität allein mit ihrem großen, recht finster wirkenden alten Reithaus vertreten – es ist übrigens angesichts des rapiden Schwundes chevaleresker Bedürfnisse der heutigen, aufs Moped eingestellten Studentenschaft vor kurzem an die Stadt verkauft worden und wird zivileren Zwecken dienen oder gar abgerissen werden. Doch ist die Weender insofern am akademischen Leben recht beteiligt als an ihr und ihr nahe in den Seitenstraßen die zahlreichen großenteils vorzüglich geführten Universitätsbuchhandlungen liegen, von denen einige auf Gründungen in der Entstehungszeit der Universität zurückgehen.

Im östlichen Teil der Altstadt bilden Aulagebäude – ihre

gegenüber liegt die Mensa –, Kuratorium und Dekanate ein Verwaltungs- und Repräsentationszentrum. Das klassizistische Aulagebäude wurde zum Universitätsjubiläum 1837 errichtet. Von außen schlicht, fast nüchtern – nur der fünfachsige Mittelrisalit, in den Obergeschossen durch Pilaster gegliedert, trägt einen figurengeschmückten Giebel –, enthält es eine ungewöhnlich schöne, festliche Aula; Otfried Müller hat bis in die Einzelheiten der Ornamentik für die antikisierende Innenausstattung gesorgt, Schinkel wurde, auch für den Bau selbst, zu Rate gezogen.

In alten Städten bilden sich oft an ihrem Rande, zum Wall hin, in den Winkeln der Ausfallstraßen, besonders stille Quartiere. An solchen an den Wall grenzenden Stellen Göttingens war im 18. und noch im 19. Jahrhundert am ehesten Platz für neu entstehende Institute. Einer dieser Winkel, im Norden der Stadt, wurde zum Gelände des von Albrecht von Haller gegründeten Botanischen Gartens, auf dem auch sein Wohnhaus stand; seit einigen Jahren erhebt sich dort der mächtige Trakt der verschiedenen botanischen Institute; der Garten selbst ist schon Anfang des 19. Jahrhunderts über den Wall ins damalige Vorgelände der Stadt hinausgewachsen. An Haller erinnert hier die kleine, ihm zuliebe 1753 errichtete Kirche der reformierten Gemeinde. Im Süden nehmen den entsprechenden Platz die chemischen Institute ein. Ein Neubau ist geplant, denn diese Gebäude sind längst unzulänglich geworden. In der Nähe steht das stattliche, als Accouchierhaus, d. i. Frauenklinik, 1791 fertiggestellte Gebäude, an dessen eindrucksvollem klassizistischem Treppenhause jetzt einige kleinere Seminare der philosophischen Fakultät gelegen sind. Im Westen dann entstanden um die Mitte des 19. Jahrhunderts weitere Kliniken, die freilich, veraltet und zu eng, durch Neubauten im eigentlichen Klinikviertel ersetzt wurden oder ersetzt werden sollen; im Osten, wo der Wall auf eine weite Strecke hin niedergelegt ist, steht erst seit den dreißiger Jahren unseres Jahrhunderts der Museumsbau, der die völkerkundliche und die Kunstsammlung der Universität birgt.

Die lebhafteste Bautätigkeit um die Wende des 18. Jahrhunderts sah sich bereits genötigt, vor die Tore zu gehen. Da stand bis eine Bombe im zweiten Weltkrieg sie zerstörte, vor dem ehemaligen Allee der Anatomie, mit ihrem klassizistischen Portikus; hübscher Blickpunkt in der Achse der breiten Allee, die von der Bibliothek und dem Michaelishaus an den alten Stadtrand führt und an der im 18. Jahrhundert viele Professoren ihre Häuser bauten. Im Südosten, etwas weiter draußen, auf etwas erhöhtem Terrain, entstand etwa gleichzeitig mit der Anatomie die Sternwarte, auch sie ein klassizistischer Bau mit einem freilich bescheideneren Säulenschmuck.

Neben dem Platz des völlig verschwundenen alten Anatomiebaus – die Anatomie ist vorläufig in einem Altstadtbaubereich nahe der Aula untergebracht – wurden in den siebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts die großen Gebäude für die Institute der Geologie und Paläontologie sowie der Zoologie mit ihren ansehnlichen Sammlungen errichtet. Vor dem ehemaligen Weender Tor, im Norden der Altstadt, steht das Auditoriengebäude, romanisierend im Sinn seiner Entstehungszeit: Es wurde 1865, im letzten Jahre des Königreichs Hannover, fertiggestellt. In der Nähe, dem Botanischen Garten gegenüber, eine Gruppe älterer und ganz neuer Gebäude mit Instituten der landwirtschaftlichen Fakultät, das Seminargebäude mit den größeren Seminaren und Hörsälen der philosophischen Fakultät und eigentlicher Mittelpunkt ihres Betriebes und das eben fertiggestellte stattliche Collegium Juridicum mit den wichtigsten Seminaren und Instituten der rechts- und staatswissenschaftlichen Fakultät. Anschließend nach Nordosten bilden die Kliniken ein eigenes Viertel, die ältesten Bauten, um 1890 entstanden, stadtnah die jüngsten, vor kurzem fertiggestellt, schon am Stadtrand die neue Nervenklinik und die neue dermatologische Klinik beide großzügig und modern eingerichtet. Das Ganze demonstriert eindrucksvoll die Geschichte der Entfaltung der medizinischen Fakultät und das noch immer währende Wachstum ihrer Bedeutung.

inen ähnlichen Eindruck vermittelt von der mathematisch-naturwissenschaftlichen Fakultät in der Südstadt die Gruppe der physikalischen und des mathematischen Instituts, denen sich die mineralogischen Anstalten und das zur Fakultät in enger, durch seinen Direktor Walter Tollmien auch in personaler Beziehung stehende Max-Planck-Institut für Strömungsforschung anschließen.

Draußen, in der nahen Umgebung, liegen die Versuchsgüter der landwirtschaftlichen Fakultät, Weende und Holtensen im Norden, Friedland im Süden, und eine der sieben Göttinger Fakultäten ist nicht in Göttingen, sondern im nahen Hannoversch-Münden beheimatet: Die forstliche Fakultät hat den Sitz ihrer Vorgängerin, einer selbständigen Akademie, inmitten ihrer »Lehrreviere« und in dem stattlichen Renaissanceschloß über der Werra gegen zentralisierende Tendenzen der vorgesetzten Behörden bisher behaupten können.

Halbwegs zwischen Göttingen und Hannoversch-Münden erhebt sich der Hohe Hagen. Von seinem Gipfel aus, als dem höchsten Punkt der näheren Umgebung, vermaß einst Gauß ein großes geodätisches Dreieck zum Inselsberg und zum Brocken hin. Heute steht zur Erinnerung an den genialen Gelehrten der Gaußturm, überall im oberen Leinetal sichtbares Denkzeichen wissenschaftlichen Geistes. Zieht man heute das große Dreieck von dort oben mit den Augen nach, so gelangt man im Brocken an einen Punkt, über den die Grenze läuft, die den Inselsberg vom Hohen Hagen trennt und jenen in den Herrschaftsbereich des Ostens, diesen in die Welthälfte des freien Westens verweist und die bewirkt, daß junge Menschen von jenseits der Elbe und Werra nicht in Göttingen studieren könnten, ohne daß es den Behörden ihrer Heimat als Verbrechen gilt. Die Georgia Augusta, heute eine westdeutsche Universität, wird erst, wenn diese Grenze gefallen ist, wieder ganz sein, was sie sein soll und will, eine deutsche Universität, offen der ganzen Welt.

In einer Vollmondnacht fuhr ich auf den Corcovado. Auf mein Wagen auf den Serpentina des Berges immer höher klonn, begann in der Tiefe langsam die Drehscheibe der Panoramas zu kreisen. Sie zeigte Ausschnitt um Ausschnitt vom Leib des Riesenkraken, der zwischen Hügeln und Buchten seine weißen Fangarme entlangwindet. Dort unten Rio de Janeiro.

Ich stand zu Füßen des Christus Redemptor, auf der Plattform des Corcovado. Nicht wenige finden die über dreißig Meter hohe Kolossalstatue häßlich, mich aber dünkt, es fehlt alles Kleinliche, und der Versuch, das Göttliche in einer überdimensionalen Harmonie der Marmorplastik einzufügen, hat Monumentalität. Der Mond stand landeinwärts über dem sogenannten Orgelgebirge. Er warf sein volles Licht auf das längliche, bärtige Antlitz des Erlösers.

Als ich hinter den Rücken der Christusfigur trat, schien der rosige Ball des Mondes ihr über die waagrecht ausgebreiteten Arme hinzurollen, oder, im vertrackten Wechsel der Perspektive, plötzlich wieder an der Spitze ihres rechten Zeigefingers schwebend innezuhalten. Das Gestirn huldigte in schwerelosem Tanz dem Gotte, und dieser brachte durch seine Reglosigkeit die Welt ringsum in taumelnde Bewegung. Denn nun begannen die Lichterperlen auf den Armen des Kraken plötzlich aufzuzucken, über die Buchten flossen Gardinen aus Nebel, das ferne Orgelgebirge wuchs ungeheuerlich am Firmament empor, am höchsten jetzt abgesonderte pfeifenförmige nackte Fels, den die Brasilianer den »Finger Gottes« nennen.

Rio hat keine Mitte. Rio hat keine Grenzen. Es ist der zwischen Hügeln und Buchten, in den Saum zwischen Land und Meer hineingewürfelte Versuch des Menschen, das Gesetz des Maßes einer Natur aufzuzwingen, die selber maßlos ist. Es ist der stete Kampfplatz zwischen Wildwuchs und Planung, das Phantastische wird hier zur Wirklichkeit. Hintergrund fallen die Berge steil zur Küstenebene ab, v



Vasserläufen durchzogen, an den Rändern umschwebt von läulichen Golfen. Zwischen engen Schlünden nisten Hochhäuser, sie massieren sich an den Knotenpunkten, umsäumen brandneu, mit funkelnden Glas-Betonfassaden, die Avenida Rio Branco. Dicht daneben steigen ärmliche Siedlungen amphitheatralisch an oder krümmen sich über gekuckelte Hügel. Der Ozean ist gesprenkelt von kleinen Inseln und Klippen; an vielen Stellen hängt der tropische Urwald, ein dichter unbegehrter Pelz, aus dem die melancholischen Rufe des Pfeffervogels ertönen, dicht über den nahen Hängen. In großer Höhe kreisen riesige schwarze Aasgeier, die für die städtische Müllabfuhr eine Art Hilfsdienst bedeuten. Im Botanischen Garten, einem der schönsten der Welt, stehen inmitten eines unvorstellbaren Wachstums, zwei Reihen gigantischer Königspalmen wie Schildwachen auf einem geometrischen Feld.

Vor dem Häusermeer tarnt sich der Ozean als Binnensee oder Strommündung. Als vor vier Jahrhunderten die ersten Portugiesen eines Tages im Januar in die Guanabara-Bucht einfuhren, glaubten sie sich auf einem Fluß. Rio de Janeiro heißt auf deutsch: Januarfluß. Aber die unsichtbare Trift dieses vermeintlichen Flusses ist so stark, daß am Strande von Copacabana unweigerlich hinausgetrieben wird, wer sich bis über die Brust ins Wasser wagt. Rio ist großartig und gefährlich. Aus seiner Tiefe dringt etwas von geheimer Tanzbodenmusik.

Seltsam, die funkelnden Häuser, eingezwängt in Hügeln, halten oder über Tunnels, laufen zum Meere hin und drohen dort ins Nichts zu münden. Sie finden ihren plötzlichen Halt am weißen Streifen der Strände, die getreulich die Vorsprünge und Rückläufe des Meeres umschmiegen. Dort scheint die Stadt sich auszufalten und sich zusammenzuziehen als an ihrem idealen Treffpunkt.

Rio hat viele Buchten: die von Guanabara, den Roten Strand, Copacabana, Leblon und – ganz im Süden – die »Praia dos Bandeirantes«, die menschenleer und unabsehbar, fast bis nach Santos streicht. Copacabana, der Ruhm Rio de Janeiros

im Zentrum, bildet ein Halboval von acht Kilometern Länge. Unabsehbar dehnt sich hier die grünblaue Wasserfläche in die Ferne. Sie wird von drei breiten, hintereinander liegenden Streifen aufgefangen: dem Strand, dem grauen Asphaltband des Boulevards, der blinkend aufragende Mauer 15 bis 20 stöckiger Hochhäuser. Vor wenigen Jahren noch wuchsen hier Palmen, heute sind sie alle gefällt, der Sand, schneeweiß, ist blankgescheuert. Dunkelhäutige Frauen, mit dunklen Samtaugen und einem Lächeln um die Lippen, wie es Gauguin in der Südsee gemalt hat, jagen knappen Bikinis einem Ball nach oder liegen neben dunkelgetönten athletischen Männern in der Sonne. An den Volants der Luxuswagen sitzt hochgezüchtetes Mischblut, geschmeidebehangen, neben Kavalieren mit galligem Teufelsgrinsen und verhangenem Blick unter schweren Lidern. In der Höhe ein Albatros, unter ihm stoßen Möwen zum Wasser, ein Schrei ist kurz und hart, ein metallisches Entzücken, Jubelruf des Augenblicks. Das ganze Jahr über wird hier gebadet, zumal jetzt, wo bei uns Winter und drüben, auf der südlichen Halbkugel, glühender Sommer ist. Über den Fächerdamm kommen die Menschen im Bademantel, sie strömen aus den Appartements gegenüber vom Strand, deren luxuriöse Glasstahlbeton-Fassaden die Monotonie, vielleicht auch das Kurzlebige unserer modernen Bauweise spiegeln. Nur an den Rändern des Boulevards, nach Leblon zu – es hat man auch einige Palmen stehen lassen – gibt es ein paar alte Häuser aus dem vergangenen Jahrhundert mit bemalten grünen und blauen Kacheln an der Frontseite. In den Erdgeschossen der Hochhäuser öffnen sich die Drehtüren zu den Hotels, Modeauslagen von letztem Pariser Chic zeigen sich neben Juweliergeschäften und Antiquariaten, buhlen mit Ketten aus Amethysten, Topasen und Aquamarinen neben vergoldeten Barockstatuen aus Olinda und Belém. Und von diesem Strandboulevard zweigen Querstraßen, auch sie in Prunk gebettet, rechtwinklig ab. An einer von ihnen, unweit vom Hotel Copacabana-Palace, liegt ein Restaurant mit russischem Namen, der abendliche Treffpunkt der

onäre. Bei leiser Musik servieren Kellner in weißen Jacken den Molossolkaviar zum Wodka und französischen Champagner. Halbdunkel, das scheint hier der Stil der Nachtlokale. In einem, das »Day and Night« heißt, tritt in einer Revue ein Negerkomiker als schwarzer Orpheus auf, dann eine Sängerin, die französische Chansons vorträgt. Dazwischen politisches Kabarett, das nicht immer scharf ins Schwarze trifft. Hierauf folgt stundenlang auf mattbeschiedener Fläche das enggepreßte Gewoge der Tanzenden. Nun, dies alles gibt es in Biarritz, in Cannes, in Palm Beach auch. Aber nirgendwo sonst wie in Rio spürte ich so sehr den unüberbrückbaren Gegensatz von Natur und Zivilisation. Einst, es ist noch nicht allzulange her, kamen über den grünblauen Spiegel vor dieser Bucht schmale Fahrzeuge, Caravellen und Segler, sie stießen an ein Küstenschwemmland, wo dann und wann Hütten aus Schilf standen. Heute reckt sich an der gleichen Stelle der gekrümmte Schild der Hochhäuser dem Ozean entgegen, und dieser Schild ist das Produkt phantastischer Träume auf dem Reißbrett der Architekten mit den nüchternen Mitteln der Statik, der Schublehre, des Winkelmaßes. Und dieser Schild fängt das gewaltige Meer auf. Aber dieser Schild aus Wolkenkratzern ist selber nur ein hauchdünner Grat, ja eine beinahe abstrakte Grenze zwischen zwei Ozeanen: dem Wasserozean des südlichen Atlantik und dem Ozean aus Land, der Brasilien heißt.

Alle Großstädte dieses Halbkontinentes liegen an der Küste oder nicht weit von ihr: Rio mit drei Millionen, Sao Paulo, das größte Wirtschaftszentrum Südamerikas, mit vier Millionen, Bahia mit fast einer Million. Dahinter dehnt sich ein größtenteils noch unerschlossener Raum von achteinhalb Millionen Quadratkilometern. Die Einwanderer siedelten am Rand des Landozeans, dessen Tiefe sich ihnen drohend verschloß. Jener Vorgang, der in den Vereinigten Staaten erst Ende des letzten Jahrhunderts abgeschlossen wurde, der Zug nach dem Westen, setzt in Brasilien erst jetzt mit Nachdruck ein. Es handelt sich um nichts anderes als darum, die

Besiedelung gleichsam umzustülpen, vom Küstenland in Landesinnere. So wurde unter dem letzten Präsidenten Basilio Kubitschek mit dem Bau der neuen Hauptstadt Brasilia begonnen. Sie liegt 1300 Kilometer von der Küste entfernt auf der Hochebene und wird in drei Stunden mit dem Flugzeug erreicht. Das Eisenbahnnetz ist überall dünn, sein Ausbau lohnt wohl nicht. Rings um diese künftige Hauptstadt dehnt sich das Nichts, sie gründet im Leeren, und es ist fraglich, ob der neue Präsident, Janos Quadros, sie fertig bauen wird. Aber von ihr aus ist vor kurzem eine Straße durch Steppe und Urwald bis an die bolivianische Grenze gezogen worden. Ihre Länge entspricht der einer Straße, die Lissabon mit Moskau verbindet, und doch ist sie noch die erste von vielen Straßen, die das Ungerodete licht werden sollen.

Es gibt keine unbegrenzten Möglichkeiten, da jedes Mögliche eine Grenze hat. Aber die letzte Grenze Brasiliens ist noch gar nicht gefunden. Der Gigant Brasilien befindet sich auf der Suche nach seinem endgültigen Antlitz. Noch immer bewegt er sich auf einem Experimentierfeld, dessen Veränderungen von morgen und übermorgen Größeres erwarten lassen als die Ergebnisse von heute. Als die ersten Kolonisten vor vier Jahrhunderten die Küste betraten, fanden sie nicht wie in Mittelamerika, eine indianische Hochkultur, sondern geschichtslose Primitive. In diesen geschichtslos-primitiven Kolonialboden verpflanzten sie ihr iberisches Barock. Mit der Unabhängigkeit kam das Kaiserreich der Dom Pedro, dann seit 1889 die Republik. Aber jenes Kaiserreich und diese heutige Republik sind nur die Hüllen einer Gestalt auf dem Wege. Übrigens, in Petropolis, unweit von Rio, lebt in der ehemaligen Sommerresidenz der Kaiser ihr letzter Nachfahr; ein geschichtskundiger Herr, der deutsch mit einem Wiener Akzent spricht, aber besser noch französisch. Ich wanderte in seinem Hause in Filzpantoffeln auf Spiegelparkett zwischen Vitrinen umher, in denen die Schätze des Dom Pedros, ihre Zierdegen, Münzen, Orden, ihr Krönungsmantel, ihre Krone aufbewahrt sind. Es ist die Luft des neuen

hnten Jahrhunderts oder eigentlich Althabsburgs. Nur eine Erinnerung.

Das heutige Brasilien sprang mit einem Satz aus dem Barock und dem, was ihm folgte, in die hochtechnische Zivilisation. Plastik nach Art von Moore und Marini oder abstrakt; Hochhäuser, so lang wie breit, Glasbeton-Gebirge in verschiedenen Farben, letztes Manhattan also, ohne daß es die Hochhaus-Gotik der abgetreppten Türme nachgemacht worden wäre: das gibt es in Brasilien. Aber das gibt es nur an einigen Punkten dieser Landmasse, dazwischen liegt die ungezähmte Wildnis. Nun sollen die Brasilianer, gleich ihrem Christus Redemptor auf dem Corcovado, landeinwärts blicken.

In der Skala Brasiliens, der sozialen wie der kulturellen, fehlen einige Mittelsprossen. Zwischen Reich und Arm gibt es kaum Übergänge. Vergangenheit liegt dicht neben Gegenwart. Im Physiognomischen tritt nicht selten rationale Dynamik neben einer seelischen Prägung aus älteren Schichten auf. Ich sprach mit vielen Politikern, die zumeist auch Wirtschaftskapitäne sind. Das gilt vom Zeitungskönig des Landes, der übrigens einen französischen Namen trägt, wie auch vom Präfekten von Brasilia. Senhor Pinheiro, der Präfekt, lud abends auf sein Landgut weit vor der Stadt. Die gewaltig breite Ausfallstraße hat keine Kreuzungen, nur Unterführungen oder Hochschleifen. Die Lichtbänder der Wohnviertel versanken in Dunst, es öffnete sich ein Seitenweg durch parkähnliche Buschlandschaft, hinter einer Biegung auf der Anhöhe lag das Haus des Präfekten. Auf der Terrasse standen Volieren mit Papageien, hinter Gittern watschelte ein Tukan mit seinem überdimensionalen Entenchnabel traurig über Steinfließen, und aus dem treppenförmig abgestuften Garten schimmerten im künstlichen Licht die blauen Blüten des Jakarandabaumes neben wahren Anarenstößen jener Zweige mit sternförmigen Blätterkronen, die bei uns in der Weihnachtszeit in den Blumenläden zu kaufen sind. Im Hause war brasilianisches Barock mit Möbeln aus schwedischen Werkstätten einträch-



tig versammelt, an den Wänden hingen französische Expressionisten neben brasilianischen Historienmalern. Nach Tisch ließ uns der Hausherr zu seinem Wasserfall fahren. Ja, er hat einen eigenen Wasserfall. Mittlerweile war Nacht, der Himmel hatte alle Lampen angezündet, nur das Kreuz des Südens wollte sich mir nicht zeigen. Zwischen übermannshohen Bambusstauden, Riesenfarnen und Nachtgehölz stürzte aus der Höhe der Bergbach in Kaskaden ins Tal, von Scheinwerfern angestrahlt. Seine Gischt zersprüllte auf dem kurzgeschorenen englischen Rasen, ringsum war tiefe Nacht, aus der die Schreie der jagenden Tiere drangen.

Brasilia ist großartig, erregend, bestürzend und in der Kühnheit seiner Bauweise geradezu ein Modell. Ein Team von Architekten, an der Spitze Lucio Costa und sein bedeutendster Schüler, Oscar Niemeyer, dessen Vater übrigens schweizergebürtiger Brasilianer war –, ein solches Team also erhielt den Auftrag, eine Stadt zu bauen, unbelastet von der Vergangenheit, aus Granit und Marmor und Glas und Eisenbeton und präfabrizierten Mauerteilen, mit Straßen, nicht mehr, mit einem Worte Corbusiers, den »Eselswegen des Mittelalters« gleichen, auf denen nicht mehr unsere Trambahnen, diese Fossile aus dem neunzehnten Jahrhundert, dahinschleichen, die vielmehr mächtige Kanäle für Fernbusse und Straßenkreuzer sind, gerade, rechtwinklig oder in kühnen Kurven überhöht und untertunnelt. Der Gesamtplan dieser Stadt mit ihren schon hunderttausend Bewohnern, hat die Gestalt eines Flugzeugs: die Wohnviertel acht- und mehrstöckig, in große Quadrate, sogenannte Superquadros unterteilt, bilden die waagrechten Tragflächen; im vorderen Rumpf der symbolischen Gestalt liegen die Regierungsbauten, die Spitze bildet der Palacio da Alvorada, der Wohnsitz des Bundespräsidenten: er liegt an einem zehn Kilometer langen, künstlichen serpentinenförmigen See, nahe davon der Flugplatz.

Charakteristisch für Niemeyers Bauten sind die Stelzen und Pfeiler, auf denen sie ruhen. Das Material ist oft kostbar.

schwarzer und grüner Granit, weißer und rötlicher Marmor. Auch bringt das souveräne Spiel mit Kuben, Quadern und Kegeln immer neue Überraschungen. Häufig sind die Fronten von trapezförmigen Streben gegliedert oder gleich Insektenflügeln geriffelt; dabei wird eine resedagrüne Farbe bevorzugt. Immer wieder sind die gewaltigen Baumassen des Regierungsviertels durch freie Flächen aufgegliedert. Das langgestreckte Parlamentsgebäude mit den beiden Kammern liegt in einer künstlichen Bodensenke, der Senat und die Abgeordnetenversammlung rechts und links werden von zwei blendendweißen Kuppeln überwölbt, von denen die eine konkav, die andere konvex, also eine umgestülpte Schale ist. Auf dem weiten Platz an der Ostseite des Parlaments, zu beiden Seiten flankiert vom Verwaltungshochhaus und dem Bundesgericht, liegt das Museum mit seinen Zeugnissen der Baugeschichte. Dem funktionellen Charakter dieser Aufbewahrungsstätte trägt die Bauform symbolisch Rechnung: das Museum gleicht zwei riesigen, nebeneinanderliegenden Koffern oder Särgen aus Stein. Schaut man vom Parlament nach Westen, so erheben sich dort gleichmäßig sechs Hochhäuser in parallelen Reihen, es sind die Bundesministerien. Im weiteren Hintergrund wächst aus dem Boden eine hohe Krone aus Betonbändern, die sich flammengleich nach oben verzweigen und in der Spitze zusammenstoßen: es ist die Kathedrale, deren Kultraum unter der Bodenoberfläche liegt. Weiter nach Westen schließen sich das Bankenviertel, ein eigener Stadtteil mit Restaurants, Kinos und Theatern an, dann folgen die Wohnzonen. Alles verdankt einem strengen Kalkül seine Entstehung. Von jeher mußte überall das Baumaterial herangeschafft werden. Brasilia hat viele Milliarden verschlungen und zweifelt, ob die Währungsinflation begünstigt. Im vergangenen Jahr wurde der Cruzeiro um fünfzig Prozent abgewertet. In dieser neuesten Stadt wird auch das Bild des Menschen eingeplant: kühner, unbeschwerter, aber wohl auch termitenaffin. Zuweilen fröstelte mich. Hier fehlt jede Intimität, es gibt keine verträumten Winkel mit dem Erinnerungs-

hauch vergangener Generationen. Wie sollte es das auch geben! Das Brasilia-Palace-Hotel, nahe beim See, hat eine schnurgerade 203 Meter lange Front. Die Gäste, die von den Enden des Ganges aus aufeinander zugehen, erscheinen zuerst als Zwerge, bis sie ihre natürliche Größe erreichen. Die paar Gaststätten in der Stadt haben etwas Provisorisches. Der Verzehr ist eilig, überall herrscht Aufbruchsstimmung. Ähnlich muß es droben in den Staaten bei den Pionieren gewesen sein, die nach Westen gingen. In die Zukunft. Überall auch ist die rote Erde aufgebrochen, der Boden blutrot. Roter Sand weht dem Fußgänger ins Gesicht, der Wind über dem Hochplateau bläst ihn vor sich her. Am blaßblauen Himmel segeln leichte Wolken, die Luft ist frisch und klar. jenseits des Sees wellt sich ein Hügelland mit Büschen und Kiefern.

Ich dachte an einen märkischen See, ich dachte an Berlin. Auch hier, mitten in Brasilien, ist eine Nüchternheit, die immer wieder etwas Berauschendes hat. Im Riesenhaften der Dimensionen entsteht eine Phantastik, in welcher Natur und Artefakte zauberhaft zusammenklingen. Wenn abends im Schein der untergehenden Sonne die Firste der Hochhäuser rötlich auflodern, brennt die ganze Stadt einem Freudenfeuer. Aber die Seele Brasiliens, des Rieslandes, bleibt rätselhaft. In ihren tiefsten Falten verbirgt sich Archaisches. Ihm bin ich in Rio begegnet. Auf den Höhen rings um die Stadt sah ich wiederholt am Fuße großer Bäume Kerzen brennen. Man sagte mir, daß diese Kerzen den Geist Verstorbener herbeirufen sollen.

In ganz Brasilien ist der Spiritismus weitverbreitet, Millionen sind Spiritisten. Sie bilden verschiedene Sekten, die ihren intellektuellen Spitzen vieles mit der Theosophie gemein haben, vor allem den Glauben an die Wiederverkörperung. Zumeist aber ist es ein primitiver Animismus, Urheidnisches aus Afrika und indianischen Kult zusammengeengt. An manchen Tagen versammeln sie sich zur Feier des »Macumba«. Das ist ein orgiastischer Tanz mit Geistesbeschwörungen und, wie manche sagen, auch schwarze

Messen. Hier wirken Magie und Zauber aus vorgeschichtlichen Tiefen. Die dünne Haut der Zivilisation platzt.

Sie ist auch sonst nicht überall dicht, diese Haut. In Rio zeigte man mir ein Elendsviertel, eine sogenannte Favela. Wie Geschwüre sprießen überall in den brasilianischen Großstädten diese Slums hervor, oft dicht neben den Luxuslegenden, unweit der Buchten oder an den Hängen. Sie sind ein Gewirr verschachtelter Holzbuden und gleichen unsauberen Hühnerställen. Die Luft ist süßlich und stickig, zwischen den Baracken huschen zahllose Ratten. In den Favelas überfrachten sich oft mehrere Familien in einem Raum. Es gehört viel Opferbereitschaft dazu, hier zu helfen. Man führte mich in eine medizinische Station, es sind zwei sauber gestaltete Räume inmitten der Bretterhäuschen. Dort saßen Herzkranken, Tuberkulöse, Negerinnen mit geschwollenen Gesichtern und Säuglinge mit vorgetriebenen Bäuchen. Freiwillige Ärzte und Pflegerinnen verabreichen Spritzen, messen den Blutdruck, teilen Medikamente aus.

Die Favelas gehören ebenso zu Rio wie Glas und Chrom der Luxuswohnungen. Jeder sieht sie, jeder fährt an ihnen vorbei, keiner spricht von ihnen. Sie sind die dunkeln Flecken auf der glänzenden Oberfläche. Sie liegen außerhalb des Gesetzes, eine Zuflucht für Schwarze und Weiße im Elend, ein Schlupfwinkel für Verbrecher. Kein Polizist wagt sich in ein solches Dickicht.

Als ich Brasilien verließ, besuchte ich noch die Schlangengarm von Butantan bei Sao Paulo. In diesem Zentrum der modernen Giftforschung, wo auch deutsche Gelehrte arbeiten, werden die Seren zur Bekämpfung von Schlangenbissen gewonnen. Die Versuchstiere liegen in abgeteilten Kästen und werden mit einem Zweizack auf den Laboratoriumstisch gehängt, der spiegelglatt ist. Sie können sich also nicht abschnellen und sind ohnehin nicht sehr angriffslustig. Nur eine schwarze Klapperschlange machte die Ausnahme: Sie wand sich böseartig zischend hoch. Der Laborant griff eine Korallenschlange von der ungiftigen Art und legte sie einem der Zuschauer auf den Arm. Er tat sie zurück und

holte daneben ein giftiges Exemplar von anderthalb Metern hervor. Und nun begann etwas, das bestürzend und komisch zugleich wirkte. Das Gift wurde abgemolken. Das geschah durch einen kunstfertigen Druck auf den Rachen, der das Reptil hilflos machte. Dann wurde der Giftzahn förmlich herausgeklappt aus vorgestülptem Kiefer. Es sah aus wie beim Zahnarzt. Einige Kubikzentimeter gelblichen Gift tropften in einen daruntergehaltenen Becher –, eine unheimliche Menge.

In einem zweiten Raum wurde das Abstrakte des Vorganges noch deutlicher. Man hantierte mit Skorpionen. Eine Assistentin am Mikroskop griff aus einer von gelben und schwarzen Skorpionen wimmelnden Schale eines der Tiere mit der Lanzette heraus. Ein elektrischer Stromstoß lähmte es, der Stachel wurde ausgezogen und zu den anderen gelegt. Offenbar wird hier das Gift in pulverisierter Form gewonnen.

Schon seit längerem hat Butantan internationalen Ruf, dort gewonnenen Seren wandern in alle Welt, vor allem benötigt sie Brasilien selbst. Noch immer gibt es viele Giftschlangen auch im Umkreis der Städte. Dagegen hat sich das Großwild, der Puma und der Jaguar, mehr und mehr in die Urwälder zurückgezogen. Die Anaconda aber, diese Schlangenungeheuer, das nach Expeditionsberichten mitunter fünfzehn Meter lang ist, bevorzugt das Stromgebiet des Amazonas.

Fast achtzehn Stunden dauerte, drei Zwischenlandungen eingerechnet, der Flug nach Mexico City. Endlos, unabsehbare lagen unter mir Buschsteppen, Wälder, Wasserläufe. Ich sah, daß Brasilien leer war.

Am frühen Morgen wurde ein gelber, träger Strom sichtbar. Er wand sich durch nie begangenen Wald, verschwand und tauchte wieder auf – wie der gelbliche Riesenleib einer Anaconda. Es war der Oberlauf des Amazonas.



## Friedrich Hiebel: Rudolf Steiners Beitrag zur Goethe-Forschung

Innerhalb der Goethe-Forschung hat sich seit den letzten Jahrzehnten das Urteil über des Dichters Naturwissenschaft entscheidend gewandelt. Der Naturforscher wird vom Dichter nicht mehr geschieden, und es geschieht immer häufiger, daß der Dichter von seiner Seite als Naturforscher gedeutet und seine Gesamterscheinung als Synthese von Wissenschaft, Kunst und Religion betrachtet wird. Botaniker und Zoologen, Geologen und Physiker haben sich im Bunde mit den Philologen und Philosophen für Goethes Naturforschung eingesetzt.<sup>1</sup> Auch außerhalb Deutschlands werden wesentliche Stimmen laut.<sup>2</sup> Goethes naturwissenschaftliche Schriften werden wiederholt in Sonderdrucken erneut herausgegeben und interpretiert und eine über sechshundert Seiten lange Bibliographie zu »Goethe und die Naturwissenschaft« wurde im Auftrag der deutschen Akademie der Naturforscher, Leopoldina zu Halle, publiziert. Der Geologe Johannes Walther legte 1930 einen Sammelband *Goethe als Seher und Erforscher der Natur* vor, dem dann ein noch eindrucksvollerer *Goethe und die Wissenschaft* (1951) folgte, der die Vorträge zusammenfaßt, die anläßlich des Internationalen Gelehrtenkongresses zu Frankfurt im August 1949 gehalten wurden. Am deutlichsten kommt die Blickrichtung auf das Naturwissenschaftliche zum Ausdruck, wenn man die neue Folge der Jahrbücher der Goethe-Gesellschaft *Goethe* aus den letzten zwei Jahrzehnten in das Auge faßt, in welchen weitläufige Abhandlungen an repräsentativer Stelle in jedem Jahrgang erscheinen. Der Vortrag, den Werner Heisenberg über *Die Goethesche und die Newtonsche Farbenlehre im Lichte der modernen Physik* gehalten hat und der in seinem Buch *Wandlungen in den Grundlagen der Naturwissenschaft* erschienen ist, ist höchst symptomatisch für diese neue Einstellung zu Goethes Naturerkenntnis.<sup>3</sup>

Reinhard Buchwald zieht in der Überschau der Goethe-

Literatur die Summe des gegenwärtigen Standpunktes hinsichtlich der Naturanschauung Goethes: »Wir sind gegenwärtig Zeugen bedeutsamer Wandlungen in den naturwissenschaftlichen Erkenntnissen. Eine Begründung wesentlicher Teile der Naturwissenschaften vollzieht sich auf der Basis der Grundansichten Goethes«<sup>4</sup>. Derselbe Autor, Heidelberger Germanist, erwähnt in seinem *Goethezeit und Gegenwart* die Wirksamkeit von Rudolf Steiner, die der Neuwertung der Goetheschen Naturwissenschaft vorangegangen ist: »Der junge Steiner war einst nach Weimar berufen worden, um die Handschriftenmassen von Goethes naturwissenschaftlichem Nachlaß zu ordnen und die zweite Abteilung der Sophien-Ausgabe zu bearbeiten... Auch Steiner wird man gerechterweise nennen müssen, wenn man zeigen will, wie im Bismarckschen Reich und unter Wilhelm II. vor 1914 die Frage nach der deutschen Kultur gestellt wurde, und wie dies im Geiste Goethes geschah.« In Heinz Kindermanns *Das Goethebild des XX. Jahrhunderts* findet sich auf vielen Seiten eine Würdigung von Rudolf Steiners Goethe-Forschung. Kindermann weist darauf hin, daß Rudolf Steiner »als Erster den Weg beschritt, der uns seither – und erst lange nach seinem Alarmruf – die Universalität Goethes und sein überbrückendes Eingreifen in den geistesgeschichtlichen Weltprozeß in seiner vollen abendländischen Bedeutung klar machte... Steiner entfaltet nicht nur ein Panorama von Goethes sich wandelnder Weltvorstellung und Weltweisheit, sondern er setzt sie mit der stärksten spezifisch-menschlichen Kraft, dem Werden und Wirken einer universal-schöpferischen Persönlichkeit in engste Beziehung«. Steiner hält als einer der ersten »die zentrale Bedeutung der Metamorphosen-Erkenntnis für Goethes Dichtung und Weltbild« fest. Seine »Analysen von Goethes Farbenlehre sind weit vorausdeutend«, und zum Schluss heißt es, »daß Rudolf Steiners meist übergangene oder am Rande beachtete Goethe-Erschließung zu den wichtigsten Pioniertaten der Goetheforschung im zwanzigsten Jahrhundert gehört«.

s erscheint als eine Angelegenheit wissenschaftlicher Wahrhaftigkeit, auf diese »wichtigste Pioniertat der Goetheforschung« unseres Jahrhunderts näher einzugehen. Sie wird nicht nur »meist übergangen oder nur am Rande beachtet«, sondern vielfach ohne Namensnennung ausgebeutet, wobei merkwürdigste Verbiegungen stattfinden, wie dies bei Wilhelm Troll, dem Herausgeber einer Sammlung von Goethes Morphologischen Schriften, nachgewiesen worden ist.<sup>5</sup> Vergegenwärtigen wir uns kurz die Stimmung der feindseligen Verkenennung, die Goethe gegenüber vor hundert Jahren um das Geburtsjahr Steiners (1861) gewaltet hat. Seit den Tagen der Burschenschaftsbewegung brandmarkten die Nationalen der Bismarckzeit Goethe als undeutsch, vaterlandsfremd, ja sogar als landesverräterisch. Im Lager der engstirnig Konfessionellen beider Kirchen erhielt sich die Anklage des Heidentums und des Mangels an Sittlichkeit. Der Einfluß von Marx und Engels und der Positivismus der »Kraft und Stoff«-Philosophen spielten das Präludium für die Umdeutung von Goethes Naturerkenntnissen zu Vorahnungen des Darwinismus, wie dies von Haeckel, Virchow und Helmholtz proklamiert wurde, während Emil Du Bois-Reymond bald nach seiner berühmten Ignorabimus-Erklärung in der Berliner Rektoratsrede *Goethe und kein Ende* (1882) der Naturforschung des Dichters den Todesstoß zu versetzen suchte.

Ein Jahr nach dieser Rektoratsrede erschien der erste Band der Neuausgabe von Goethes Naturwissenschaftlichen Schriften in Kürschners Deutscher National-Literatur mit den Einleitungen und Erläuterungen des zweiundzwanzigjährigen Steiner. Diese siebenundsechzig Seiten lange Einleitung mit den fast auf jeder der 460 Textseiten befindlichen Fußnoten, voll von bedeutendsten Erklärungen und Hinweisen, ist eine geniale Erstlingsleistung, die nicht ihresgleichen auf dem Gebiete der Erschließung der Goetheschen Naturwissenschaft hat. Als Mitarbeiter am Goethe und Schiller-Archiv in Weimar (1890-97) wurde Steiner auch der Herausgeber der Naturwissenschaftlichen Schriften der Weimarer Sophien-Aus-

gabe, nachdem er bereits im Alter von fünfundzwanzig Jahren seine erste selbständige Schrift *Die Grundlinien einer Erkenntnistheorie der Goetheschen Weltanschauung* veröffentlicht hatte. Seine über vierzehn Jahre gehenden Goethe-Studien wurden mit seinem Buch *Goethes Weltanschauung* (1897) abgeschlossen. Vor diese Zeit fielen zahlreiche Aufsätze im Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft und sein in Wiener Goethe-Verein gehaltener Vortrag über *Goethe als Vater einer neuen Ästhetik*; nachher erschienen seine Schriften über *Faust* und *Das Märchen* und hunderte in den Druck gegebene Vorträge, die sich in einer oder der anderen Weise auf die Gesamtwelt Goethes beziehen.

Die »Pioniertat« Rudolf Steiners in bezug auf die Erkenntnis von Goethes Naturanschauung liegt in folgenden Ergebnissen. Die Bedeutung der Goetheschen Morphologie tritt nicht in den Resultaten der Einzeluntersuchungen zutage, sondern in der Methode des Studiums der organischen Natur. In der anorganischen Welt herrscht Wechselwirkung der Teile einer Erscheinungsreihe; in der organischen Welt bedingt das Ganze (die Idee) jedes Einzelne aus sich selbst. Die Idee des Typus, des Urbilds, ergibt sich nicht dem diskursiven Verstand, sondern der anschauenden Urteilskraft der »scientia intuitiva« im Sinne Spinozas, des archetypischen Intellekts, den Kant als göttliches Vermögen hypothetisiert, aber dem Menschen abspricht. Der aristotelische Entelechiebegriff gewinnt bei Goethe neue Wirklichkeit zu dem Erkenntnis des Organischen. Der Organismus, der sich aus sich selbst bestimmt, ist eine sinnlich-übersinnliche Einheit. Die genaue Unterscheidung zwischen dem Anorganischen, das der diskursive Verstand als Summe der Erfahrung faßt, und dem Organischen, das die zusammenschauende Vernunft als Resultat der Erfahrung erkennt, ist eine »wissenschaftliche Tat ersten Ranges«, durch die Goethe »die Kopernikus und Kepler der organischen Welt« genannt werden muß.

Steiner verteidigt Goethes Morphologie an zwei Angriffspunkten: gegen den Agnostizismus Kants und gegen die m

monistische Entwicklungslehre Darwins. Die Typusidee Goethes ist keine Abstraktion einer dualistisch-platonisierenden, im Transzendentalen bleibenden Idee, die überhaupt nichts mit Entwicklungslehre zu tun hat. Sie entspringt einem Weltbild des Monismus. Aber Goethes Einheitslehre ist nicht zugleich auch Gleichheitslehre. »Goethe denkt sich die Welt als einen Kreis von Kreisen, von denen jeder einzelne sein eigenes Erklärungsprinzip hat. Die modernen Monisten kennen nur einen einzigen Kreis, den der unorganischen Naturgesetze.«

Goethe befreit sich vom Dogma der Offenbarung (Transzendentalismus), sowie auch vom Dogma des einseitigen Empirismus (Materialismus). In ihm verbindet sich die empirische Methode der Naturforschung mit dem objektiven Idealismus. Seine Weltanschauung ist empirischer Idealismus. Dieser ist der Stufenweg von niederer zu höherer Erfahrung der Idee. Der junge Steiner interpretiert diesen Weg mit folgenden Gedanken: »Wer dem Denken seine über die Sinnesauffassung hinausgehende Wahrnehmungsfähigkeit überkennt, der muß ihm notgedrungen auch Objekte zuerkennen, die über die bloße sinnenfällige Wirklichkeit hinaus liegen. Die Objekte des Denkens sind aber die Ideen. Indem sich das Denken der Idee bemächtigt, verschmilzt es mit dem Urgrund des Weltendaseins; das, was außen wirkt, tritt in den Geist des Menschen ein: Es wird mit der objektiven Wirklichkeit eins. Das Gewahrwerden der Idee in der Wirklichkeit ist die wahre Kommunion des Menschen.«

Wie Goethe überall stufenweise Entwicklung sieht, so weiß er sich auch in der Methode der naturwissenschaftlichen Forschung auf dem Weg vom gemeinen Empirismus über den Rationalismus zum rationellen Empirismus schreiten. Was in der anorganischen Natur das Urphänomen und in der organischen Welt der Typus, das ist in den ethisch-historischen Wissenschaften Idee im engeren Sinne. Immer stellt sich Goethe aber die Idee als tätig Wirksames, als Mentelechie vor. In seinem Aufsatz *Goethe und die Mathe-*



matik (am Ende seiner Einleitungen zum zweiten Band der Naturwissenschaftlichen Schriften, 1887) stellt der damals sechszwanzigjährige Steiner dar, wie Goethe sich die Grenzen zwischen Mathematik und Naturwissenschaft genau bewußt ist: »Die Natur ist eben nicht bloß Quantum; sie ist auch Quale, und die Mathematik hat es nur mit dem Ersteren zu tun. Es müssen sich die mathematische Behandlung und die rein auf das Qualitative ausgehende in die Hände arbeiten; sie werden sich am Dinge, von dem sie jede eine Seite erfassen, begegnen.« Dies ist mehr als fünfzig Jahre vor Heisenbergs Goethe-Vortrag geschrieben worden!

Goethe hat sich selbst als Nicht-Mathematiker in seinen physikalisch optischen Arbeiten auf das rein Qualitative beschränkt. Dabei zitiert Steiner folgende Sätze Goethes: »Die Mathematik ist wie die Dialektik ein Organ des inneren höheren Sinnes; in der Ausübung ist sie eine Kunst wie die Beredsamkeit. Für beide hat nichts Wert als die Form; der Gehalt ist ihnen gleichgültig.«<sup>6</sup> Und aus der Farbenlehre stammt der Satz: »Wer bekennt nicht, daß die Mathematik, als eines der herrlichsten menschlichen Organe, von der Physik von einer Seite sehr viel genutzt?«

Bevor Steiner die Herausgabe der Farbenlehre begonnen hatte, brachte er in seinem Buch über *Die Erkenntnistheorie der Goetheschen Weltanschauung* (1886) den erkenntnistheoretischen Nachweis, daß die Abtrennbarkeit der Verhältnisse von Raum, Zahl, Bewegung, Energie, Wärme, Ton, Farbe und andern Sinnesqualitäten nur eine Funktion des abstrahierenden Denkens ist. Die Sinnesanschauung von Farbe, Ton, Wärme und so weiter zu überspringen und nur die ihnen entsprechenden mechanischen Vorgänge zu betrachten, ist ein neues Dogma, das uns zwingen will, die abstrahierten Gesetzen der Mathematik und Mechanik eine höhere Begrifflichkeit zuzusprechen. Indem wir die Wahrnehmung von ihrer äußeren Erregung bis zu den Organen der Sinne verfolgen, untersuchen wir nur den fortwährenden Übergang von metamorphosierten Wahrnehmungen. N

nds ist ein Punkt zu finden, der von der Objektivität des  
 ahrgenommenen zur Subjektivität der Wahrnehmung führt.  
 er Inhalt der bestimmten oszillierenden Bewegungen sind  
 e Sinnesqualitäten selbst. Durch ein im Goetheschen  
 nne anschauendes Innewerden der oszillierenden Bewegun-  
 n erkennen wir den Inhalt der Erscheinungswelt, nicht  
 urch das Hinzudenken einer abstrakt vorgestellten hypo-  
 etischen Materie. Daher Goethes Ausspruch: »Die Sinne  
 ügen nicht, das Urteil trägt.«<sup>7</sup>

oethes empirischer Idealismus geht immer von der Erfah-  
 ng aus. Das Denken ist »höhere Erfahrung in der Erfah-  
 ng«. Während aber die Sinne uns keinen Aufschluß über  
 r Wesen geben, gibt uns das Denken den Aufschluß über  
 ch selbst und über die Sinneserscheinungen. Goethe geht  
 ets den Weg der Erfahrung, nimmt zuerst die Objekte wie  
 e sind, sucht mit Fernhaltung aller subjektiven Meinung  
 re Natur zu durchdringen und stellt dann die Bedingungen  
 er, unter denen die Objekte in Wechselwirkung treten kön-  
 en. Er gibt der Natur gleichsam Gelegenheit, ihre Gesetz-  
 äßigkeit unter Umständen, die er herbeiführt, zur Geltung  
 a bringen. Den Zusammenhang zwischen Licht und Farbe  
 ill Goethe nicht durch eine Spekulation erklären, sondern  
 urch ein Urphänomen. Er sucht die notwendigen Bedingun-  
 en auf, die zum Licht hinzutreten müssen, um die Farben  
 tstehen zu lassen. Alle Aussagen über die Zusammenset-  
 ung des Lichtes sind ja nur Aussagen des Verstandes über ein  
 hänomen. Die Befugnis des Verstandes erstreckt sich aber  
 ur auf Aussagen über die Zusammenhänge von Phänomenen  
 ntereinander. Als Goethe durch das Prisma sah, konnte er  
 ch nicht zur Theorie Newtons bekennen. Nicht das Prisma  
 wies sich als die primäre Bedingung für das Zustandekom-  
 en der Farbe, sondern die Anwesenheit eines Dunklen.  
 einer kommt zur Konklusion (wiederum ein halbes Jahr-  
 undert vor der gegenwärtigen Goetheforschung): »Hätte  
 an nicht immerfort die Differenz der beiden Farbentheo-  
 en gesucht, die man einfach nach ihrer Berechtigung dann  
 untersuchen wollte, so wäre die Goethesche Farbenlehre

längst in ihrer hohen wissenschaftlichen Bedeutung gewirkt.

Rudolf Steiners Buch *Goethes Weltanschauung* stellt Goethe in den Zusammenhang der abendländischen Gedankenentwicklung von Plato bis Hegel. Goethes Weltanschauung kein geschlossenes System, aber der Ausdruck einer geschlossenen Persönlichkeit. Nur seine Naturideen gestalten ein sich geschlossenes Stück eines Weltanschauungsbildes. Hier wird der objektive Grundzug seines Geistes deutlich. Die Geschlossenheit des Weltbildes tritt bei Betrachtung seiner Dichtungen, Briefe, Tagebücher und Gespräche nicht zutage. Hier offenbart sich das subjektive Seelenringen Goethes. Die genaue Unterscheidung des Geistigen im objektiv-methodischen Ringen um die Naturanschauung und des Seelischen im subjektiv-persönlichen Ausdruck ist ein prinzipieller Grundzug der Darstellung von Goethes Weltansicht.<sup>8</sup>

In Ahnungen und Vermutungen hat sich Goethe über die Fortdauer der Entelechie nach dem Tode, über Reinkarnation, über Schicksal und Genius, über Dämon und Dämonisches, über Gott und Teufel verschiedentlich und wiederholend in allen Lebenszeiten geäußert. Mit aller Strenge des Urteils weist Steiner diese Äußerungen als nicht charakteristisch für Goethes Weltanschauung zurück, weil sie nicht aus der anschauenden Urteilskraft seines ureigenen Geistes, sondern aus der Sphäre dichterischer Ahnungen, persönlichen Stimmungen und gelegentlicher Reminiszenzen, angeregt durch Lektüre, Briefwechsel oder Gespräch stammen und keine geschlossene Gesamtanschauung offenbaren. Goethes Weltansicht ist scheinbar der Mystik ähnlich, aber in der Methodik doch radikal verschieden von der Haltung des Mystikers. Sein Erleben steht insofern mit der echten Mystik im Einklang, als es von der Überzeugung getragen ist, im Innern der Menschennatur werde das Wesen der Welt offenbar. Während der Mystiker in Steigerung des inneren Lebens Sinnesbeobachtung und Denkkraft vermindert, zur Ekstase zu gelangen, verbleibt Goethe im Bereich der Erfahrung und erhöht die Fähigkeiten von Wahrnehmung

denken, indem er sie intensiviert. Deshalb sagt Goethe einmal treffend: »Es sind am Ende doch nur, wie mich dünkt, praktische und sich selbst rektifizierenden Operationen des gemeinen Menschenverstandes, der sich in einer höheren Sphäre zu üben wagt.«<sup>9</sup>

Goethe als empirischer Idealist empfängt von Anfang an eine Weltansicht als Monismus. Er rückt die einseitige Richtung der Ideenlehre des Platonismus, der die Sinneswelt in die Höhe verflüchtigt und die Urbilder in einem jenseits der Sinne gedachten Reich von ihr abtrennt, wieder zurecht, indem er am Entelechiebegriff des Aristoteles anknüpft, der sich aus der Ideenlehre Platons entwickelt hat.

Goethes Verhältnis zum Christentum wird von Steiner im christesgeschichtlichen Zusammenhang mit dem dualistischen Platonismus gedeutet. Die Jenseitslehre der christlichen Konfessionen lief Goethes Einheitsanschauung von Gott-Natur zuwider. Eine unabänderliche Trennung von Glauben und Anschauen war ihm unerträglich. Die Frage: wie kommen Idee und Sinneswelt außerhalb des Menschen zueinander, war für ihn eine ungesund-abstrakte, weil es für ihn keine Natur ohne Geist (Idee) gab. »Weil Goethe die christliche Anschauung mit der von ihm als ungesund empfundenen Vermittlung des Platonismus verbunden entgegentrat, konnte er nur unter Schwierigkeiten sein Verhältnis zu dem Christentum ausbilden.« Hätte die abendländische Philosophie nicht die durch Aristoteles entfaltete Ideenlehre Platons angeknüpft, »so wäre sie bewahrt geblieben von manchem, was der Goetheschen Weltanschauung als Verirrung erscheinen muß«. Die Goethesche Weltanschauung setzt auf der Grundlage der aristotelischen Einheitslehre im Bereiche der Naturerkennntnis das fort, was die thomistische Scholastik als Annäherung von Glauben und Wissen für das Reich der Gedanken angebahnt hat. Goethes empirischer Idealismus ist durchaus urchristlich-gnostisch, er setzt sich nur den landläufig orthodoxen Jenseitslehren konfessionellen Kirchenbegriffs entgegen.

Wie sehr Steiner Goethe als den »Kopernikus« der Idee des

Organischen hinstellt, so eindrücklich schränkt er Goethes Anschauungen über Sittlichkeit und Freiheit des Menschen ein. Er übt hier eine objektiv-konstruktive Kritik am schwächsten Punkt des Goetheschen Weltbildes. Goethe hat zwar die dem Menschen mögliche, höchste Erkenntnis der Natur gegenüber betätigt, aber er hat sie nicht an sich selbst beobachtet. Er hat das Denken nicht zum Gegenstand des Denkens gemacht. Er besaß ein echtes Gefühl für die Natur des Sittlichen. Sein Ausspruch, das Gewissen bedürft keines Ahnherrn, mit ihm sei alles gegeben, er habe es nur mit der eigenen Welt zu tun, beweist dies. Aber weil dies nur im Gefühl blieb und nur im lyrischen Ausdruck sich manchmal wie blitzartig offenbaren konnte, gibt es auch viele andere Aussprüche, die diesem widersprechen. Goethe kam nicht zur Anschauung der Freiheit, weil er eine lebenslange Abneigung gegen die Selbsterkenntnis hatte. Wäre das nicht der Fall gewesen, so hätte die Erkenntnis des Menschen als einer auf sich selbst gegründeten freien Persönlichkeit die Vollendung seiner Weltanschauung werden können. Die Keime zu dieser Ansicht sind überall vorhanden. Goethes Weltanschauung widerspricht in keinem Punkt der Auffassung der höchsten Idee des Menschen als der freien Persönlichkeit. Er gelangte aber nicht zu einer geschlossenen Anschauung des Menschen, die als wahre Fortsetzung seiner Metamorphosengedanken erschienen wäre.

Kurz nach Steiners Tode (1925) stürzten in Überfülle Bücher und Aufsätze über Goethes Naturwissenschaft aus allen Lagern der Weltanschauungen auf uns ein. Gerade das, was man Steiner früher oft zum Vorwurf gemacht hatte, daß er zu stark die methodische Bedeutung des Goetheschen morphologischen Denkens weltanschaulich betont und weiter ausgebaut hat, wird jetzt von der Warte anerkannter Wissenschaftler uneingeschränkt gefordert, wobei bis in die Formulierungen hinein dieselben Schlüsse gezogen werden, ohne die ursprüngliche Quelle der Autorschaft zu nennen. Günther Müller betont in seinem Aufsatz im Sammelband



Goethe und die Wissenschaft<sup>10</sup>, daß die grundlegende Bedeutung von Goethes Morphologie »in der Begründung eines anschauenden Denkens und eines denkenden Anschauens überhaupt, unabhängig von der jahrhundertelangen Erkenntnistradition« liegt. Im gleichen Sammelband erklärt Ernst Jockers, daß die Goethesche Wissenschaftslehre als innere Triebkraft betrachtet werden muß, als eine Methode, die sich im Geistig-Künstlerischen wie Sittlich-Gesellschaftlichen ebenso brauchbar erweist wie im Natürlichen. Diese Methode ist die von Goethe selbst begründete Morphologie«.

In dem Goethe-Buch von Hans Böhm<sup>11</sup> heißt es geradezu, Goethe habe »die moderne Naturforschung und Geschichtswissenschaft erst geschaffen, wie er ihr zugleich auch durch Experiment und Einzelbeobachtung vielfach die Methoden gezeigt hat; es sind Leistungen von so umstürzender und grundlegender Bedeutung, daß sie in ihrem Werte erst jüngst erkannt worden sind«. Eberhard Buchwald erklärt in seinem Aufsatz über die *Farbenlehre als Geistesgeschichte*: »Wir Herzen die Fachphysik ebensowenig aus wie die Goethe'sche Naturschau, sondern lassen sie als polar zugeordnet beide gelten... Ein Rot ist für Newtonianer eine Wellenlängenangabe, wenn möglich auf neun Dezimalen. Für Goethe ist es die Farbe des Königspurpurs oder des Lebenssaftes«. Und Walter Gerlach weist in seinem Aufsatz *Aufgabe und Wert der Naturwissenschaft im Urteil Goethes* hin: »Es ist nun einmal unmöglich, Goethes naturwissenschaftliches Wirken vom Gesamtwerk, sein naturwissenschaftliches Streben von seiner Stellung zu Himmel und Erde zu trennen. Es ist deshalb so unfruchtbar, von einem Versagen Goethes in seiner naturwissenschaftlichen Haltung zu sprechen, nach welchen Regeln diese zu analysieren.«<sup>12</sup> Fünfzig Jahre nach der berühmten Berliner Rektoratsrede *Goethe und kein Ende* heißt es in der Leidener Rektoratsrede von Huizinga: »Goethe spielt als ein gesegnetes Kind des Himmels... Newton zielt, wie der kluge Mensch zielt.«<sup>13</sup> Es scheint, als ob sich das Pendel innerhalb der jüngsten

Goethe-Forschung in ein gefährlich entgegengesetztes Extrem im Gegensatz zu dem früheren Positivismus der Schererschule bewegen würde. Dies wird besonders deutlich in dem Buch des englischen Germanisten Ronald D. Gray *Goethe the Alchemist*<sup>14</sup>, in dem der Versuch gemacht wird, Goethes gesamtes Denken und Dichten von der Alchimie her zu interpretieren. Gray erwähnt zwar in der Bibliographie die Goetheschriften Steiners, bezieht sich aber im Text ausschließlich auf C. G. Jung. In diesem Buch wird nichts ausgelassen, was man aus der Literatur des Okkultismus überhaupt herbeizutragen imstande sein kann. Für Gray erreicht Goethes Naturwissenschaft »den Zenith der Alchimie«, was auch das Märchen ein »beispielloser Rubin der alchimistischen Allegorien« ist. Dieser Autor scheint sich vorzustellen, daß Goethe sein Märchen an Hand eines alchimistischen Zettelkataloges nach Rezepten einer Alchimistenküche zusammengemacht hat. Man vergleiche damit die bahnbrechende Interpretation des Märchens in Rudolf Steiners verschiedensten Bemühungen im Zusammenhang mit der Freiheitsphilosophie Schillers.<sup>15</sup>

Wir werden innerhalb der jüngsten Goetheforschung oft gewahr, daß sie das Mystisch-Kabbalistische, Alchimistisch-Magische, Gnostisch-Neuplatonische im Extrem überbetont und die Durchgangspunkte des jungen Goethe zu Unrecht verabsolutiert. Das tritt auch bei der neuesten Faustdeutung eklatant hervor.<sup>16</sup> In einem interessanten Material herbeizutragenden Aufsatz von Andreas B. Wachsmuth über *Die Magia naturalis im Weltbild Goethes* wird sehr richtig betont, wie Goethe bloß durch das alchimistisch-magische Weltbild der Renaissance- und Barockliteratur durchgegangen ist, um nachher seine eigene Methode auszubilden. Dabei heißt es in anerkennendem Bezug auf Rudolf Steiner: »Die Kennzeichnung der Botanik im Denkstil der *Magia naturalis* war nötig, um deutlich zu machen, wie anders die Pflanzenforschung Goethes und nicht nur diese beschaffen gewesen wäre, wenn er sich noch im Denkgehäuse der Magie befunden hätte. Wie viele Mühe wäre der spätere

anthroposophie erspart geblieben. Aber die Untersuchung über die Metamorphose der Pflanzen wäre für Goethe dann ein Thema gewesen, auch nicht die vorangegangene Abhandlung über den Zwischenkieferknochen und all die weiteren Arbeiten, aus denen sich ihm bis 1796 das Bild von einer neuen Wissenschaft klärte. Er gab ihr den Namen Morphologie, den sie behalten hat, und erkannte und formulierte ihre Methode so grundlegend, daß ihre Hauptgedanken auch für die spätere Forschung in Geltung geblieben sind.<sup>17</sup>

Im Gegensatz zu diesem bemerkenswert klar unterscheidenden Aufsatz spricht man innerhalb der Goetheforschung immer einseitiger hervorhebend und dringlicher beschwörend vom »dämonischen« Goethe, von dem Seher, Magier, Alchimisten, Mystiker, Gnostiker, und bringt für alles und jedes Belege aus Dichtungen, Forschungen, Briefen, Tagebüchern und Gesprächen, oftmals chronologisch wahllos und mit den darin enthaltenen Widersprüchen nebeneinandergereiht.<sup>18</sup> Gemessen an diesen jüngsten Veröffentlichungen erscheint Rudolf Steiners Goethe-Forschung geradezu kühl im Ton, karg an Belegen, kritisch im Aufzeigen der Grenzen und objektiv im Hinweis auf die Zukunftselemente. Es gehört zur Pioniertat seiner Forschung, genau die Linie gezogen zu haben, die zwischen Goethes einheitlich geschlossenem Naturbild und seiner aphoristischen Lebenskunde liegt. Diese suchte subjektiv in keimhaften Ahnungen, was jenes in objektiven Anschauungen gefunden hatte. Goethe ist ein Phänomen der Erhöhung des Menschen. In jeder Beschränkung zeigt er sich selbst als Meister der Metamorphose, als Werdender des Wissens und Wanderer des Anschauens. Wo er in allem Entfaltung sieht, betrachtet er diese auch innerhalb der menschlichen Erkenntnisfähigkeit. Jeder Epochen der Wissenschaft bezeichnet ein aus dem Nachschuß gefundener Zettel: Kindliche: poetische, abergläubische / empirische: forschende, neugierige / Dogmatische: didaktische, pedantische / Ideelle: methodische, mystische.<sup>19</sup> In diesem kleinen Juwel seiner Anschauung von Polarität und Stei-

gerung! Wie die Erkenntnisse vom Kindlichen über das Empirische und Dogmatische schließlich im Ideellen ihre höchste Steigerung erfahren, so schweben sie auf jeder dieser Stufen zwischen zwei Polaritäten, einer positiv-aufsteigenden und einer negativ-absteigenden: poetisch oder abergläubisch, forschend oder neugierig, didaktisch oder pedantisch. Zum Schluß steht der Erkennende vor der entscheidendsten Alternative: hier strenge Methode, dort verschwommene Mystik.

Wie Goethe von vier Stufen oder Epochen der Wissenschaft spricht, so äußert er sich auch schon früher über die »Nutzenden, Wissenden, Anschauenden und Umfassenden«. Die Nutzenden umreißen das Feld der Wissenschaft und ergreifen es praktisch. Die Wißbegierigen verarbeiten, was sie vorfinden. »Die Anschauenden verhalten sich schon produktiv, und das Wissen, indem es sich selbst steigert, fordert das Anschauen. Die Umfassenden, die man in einem stolzen Sinne die Erschaffenden nennen könnte, verhalten sich im höchsten Sinne produktiv, indem sie nämlich von Ideen ausgehen, sprechen sie die Einheit des Ganzen schon aus, und es ist gewissermaßen nachher die Sache der Natur sich in diese Idee zu fügen.« Dieser Zettel wurde im Weimarer Archiv gerade zur Zeit gefunden, als Rudolf Steiner als Mitarbeiter anwesend war. Er schrieb über diesen Fund in einem Aufsatz *Über den Gewinn unserer Anschauungen von Goethes naturwissenschaftlichen Arbeiten durch die Publikationen des Goethe-Archivs* (im 12. Band des Goethe-Jahrbuchs, 1891). Und in seiner Autobiographie *Mein Leben* schrieb er im Anschluß an diese Goetheschen Erkenntnisstufen: »Mir war während meines Weimarer Aufenthaltes die Frage immer entschiedener aufgetaucht: wie soll man auf den Erkenntnisgrundlagen, die Goethe gelegt hat, weiterbauen, um von seiner Anschauungsart aus denkend derjenigen hinüberzuleiten, die geistige Erfahrung, wie sie sich mir ergeben hatte, in sich aufnehmen kann?«

W. Troll, *Goethe in seinem Verhältnis zur Natur*, Jena 1922, Springer, *Goethes Weltanschauung*, 1942, K. Hildebrandt, *Goethes Naturerkenntnis*, Hamburg 1949, K. Schmidt, *Betrachtungen über Goethes Weltanschauung*, 1958.

Dr. Charles Sherrington, *Goethe on Nature and on Science*, D. Gray, *Goethe the Alchemist*, Cambridge 1952.

Werner Heisenberg, *Wandlungen in den Grundlagen der Naturwissenschaften*, 9. Aufl. 1959.

R. Buchwald, *Goethe*, Bücher von ihm und über ihn, 1951.

Die Anmerkungen der Trollschen Ausgabe stimmen mit den Notizen der Steinerschen Edition merkwürdig überein, siehe Poppelbaum in *Die Drei*, Stuttgart VI/1926/27 S. 844 f.

*Maximen u. Reflexionen*, Goethe, Gedenkausgabe, Zürich 1949, 17499-677, Inhaltsverzeichnis mit Anfangsworten.

ibid.

Vorwort zur Neuauflage von R. Steiners *Goethes Weltanschauung*, Berlin 1918.

*Max. u. Refl. a. a. O.*

*Goethe und die Naturwissenschaften*, Halle 1940.

Hans Böhm, *Goethe*, Berlin 1938.

W. Gerlach, *Aufgabe und Wert der Naturwissenschaft im Urteil Goethes in Goethe XVIII* (1956).

Huizinga, *Homo ludens*, Leidener Rektoratsrede 1933.

R. D. Gray a. a. O.

R. Steiner: *Goethes geheime Offenbarung*, in *Magazin f. Literatur* 1899, *Goethes Geistesart*, Berlin 1918.

Harold Jantz, *Goethes Faust as Renaissance Man*, Princeton 1951.

Andreas B. Wachsmuth *Die Magia naturalis im Weltbild Goethes in Goethe XIX* (1957).

Vgl. W. Danckert, *Goethe*, Berlin 1951.

*Max. u. Refl. a. a. O.*



## Werner Oehlmann: Marginalie zur neueren russischen Musik

Die Musikentwicklung im europäischen Osten läuft, so sehr sie sich durch stärkere Ursprünglichkeit, durch die Fülle neu andringender, unverbrauchter Kräfte, die sich in den Werken vor allem der russischen und ungarischen Komponisten verkörpern, von der westlichen Kultur unterscheiden, doch in wesentlichen Zügen mit dieser parallel. Was im Westen unter der Flagge des Neoklassizismus segelte, wurde im Osten, den örtlichen Bedingungen entsprechend modifiziert, unter der staatlich autorisierten Formel des Realismus zusammengefaßt. Beiden Richtungen war gemeinsam das Bekenntnis zur mehr oder weniger erweiterten Tonalität sowie der Gebrauch überlieferter, einfach-übersichtlicher Formen, die von den Neoklassizisten ironisch verspielt, von den Realisten mit vollem lyrischem Ernst erfüllt wurden. Beide Richtungen wirkten im Verhältnis zum Radikalismus der Schönbergsschule regressiv. In den Ländern des sowjetischen Einflußbereichs verstand man unter Realismus eine wirklichkeitsnahe, lebensgläubige Kunst von optimistischer Grundhaltung, die aus volkstümlichen Quellen gespeist wurde und zur Allgemeinverständlichkeit verpflichtet war; Experimente und Komplizierungen wurden als »Formalismus« als Kennzeichen bürgerlicher Luxuskunst verpönt. Aus diesen Prinzipien erwuchs im musikalischen Bereich eine traditionell bestimmte, durch folkloristische Elemente charakterisierte Volks- und Massenkunst, die den individualistischen Schöpfungen des Westens ergänzend und mäßiger zur Seite trat.

Serge Prokofieff, der ältere Hauptmeister der sowjetischen Musik, hat sich erst auf Umwegen in den östlichen Kulturkreis, dem er durch Geburt angehörte, auch geistig hineingefunden. Seine Entwicklung entspricht anfänglich ganz der des um neun Jahre älteren Igor Strawinsky. Auch Prokofieff, der am 23. April 1891 im ukrainischen Gouvernement Jekaterinoslaw als Sohn eines Gutsverwalters ge-

n wurde, wuchs im vorrevolutionären Petersburg auf, studierte unter anderem bei Rimskij-Korssakoff, begegnete auf seiner ersten Auslandsreise in London Diaghilew und wurde von ihm entscheidend beeinflußt. Im Jahre 1916 verursachte er mit seiner *Skythischen Suite* in Petersburg einen Konzertskandal, der dem Pariser Sturm um Strawinskys *Sacre du printemps* nur wenig nachstand. 1918 verließ er Rußland und wurde, in Japan, Amerika, Deutschland und Frankreich lebend, zum Kosmopoliten. Die Werke dieser Zeit haben ihn in der Welt bekannt gemacht. Der junge Prokofieff entdeckte durch geistige Grazie, durch Ironie und Sarkasmus, daß er ein unproblematischer, unbelasteter Genosse des anpruchsvolleren, radikaleren Strawinsky. Seine erste Symphonie, als *Symphonie classique* etikettiert, darf geradezu als Programmwerk des Neoklassizismus gelten: ein heiteres, lebendig rhythmisiertes, fein instrumentiertes Werkchen in der Traditioneller Viersätzigkeit, das wie eine Haydn-Parodie wirkt. Von seinen Opern hatte vor allem die heitere Gozzi-Oper *Die Liebe zu den drei Orangen*, 1921 in Chicago aufgeführt, nachhaltigen Erfolg; ein Frühwerk, die Dostojewski-Oper *Der Spieler*, verschwand von der Bühne, *Der arme Engel*, 1925 vollendet, wurde erst spät aufgeführt. Am Klavier hat er, der selbst ein Pianist von brillanter, schmeidiger Technik und eigenwilligem, wildem Temperament war, einen wesentlichen Teil seiner Schaffenskraft gewidmet. Die kleinen Formen der »Sarkasmen« und der »Fugitives«, in denen sich das Erlebnis der russischen Revolution spiegelt, enthalten eine Fülle von Phantasieblitzen und scharfumrissenen Stimmungsbildern. Von den acht Klavierersonaten hat die einsätzig dritte ihren Platz in den Konzertsälen, von den fünf Klavierkonzerten gehört das erste in C-Dur, das schon 1917 entstand, zu den meistgeliebten, virtuos wirkungsvollsten Werken der modernen Musik.

Die entscheidende Wendung in seiner Entwicklung geschah im Jahre 1934: Prokofieff kehrte aus der Fremde nach Rußland zurück. Die Motivierung dieses Schrittes, die er ge-

sprächsweise einem Freunde gegenüber gegeben hat, ist ein ergreifendes Bekenntnis: »Die Luft der Fremde bekommt meiner Inspiration nicht, weil ich Russe bin. Meine Landsleute und ich tragen unser Land mit uns herum. Natürlich nicht das ganze, sondern nur ein klein wenig, gerade so viel, daß es zuerst ein klein wenig schmerzt, dann immer mehr, bis wir zuletzt daran zerbrechen. Ich muß zurück. Ich muß mich wieder in die Atmosphäre meines Heimatboden einleben. Ich muß wieder wirkliche Winter sehen und den Frühling, der ausbricht von einem Augenblick zum andern. Ich muß die russische Sprache in meinem Ohr wiederhören, ich muß mit den Leuten reden, die von meinem eigenen Fleisch und Blut sind, damit sie mir etwas zurückgeben, was mir in der Fremde fehlt: ihre Lieder, meine Lieder. Der Musiker, der diese Worte sprach, wurde zu einem ausdrucksmächtigen Verkünder des Russischen in der Musik. Er nahm den Widerruf seiner früheren Überzeugungen an sich; in einer Erklärung aus dem Jahre 1948 bekannte er sich der Atonalität schuldig gemacht zu haben, und versprach: »Ich werde nach einer klaren musikalischen Sprache suchen, die meinem Volke verständlich und lieb ist.« Für den Rest seiner späteren Lebenszeit ist die fünfte Symphonie, sein Opus 100 aus dem Jahre 1945, charakteristisch, ein Werk von ungeheuren Dimensionen, voll schwerblütiger Melodik und satter, üppiger Harmonie, von dunkler Klangfülle, charakterisiert durch tiefe Streichinstrumente, Fagotte, Posaunen und die oft solistisch hervortretende, in abgründigen Regionen hinabtauchende Kontrabaßtuba, dabei von lauter, drastischer Fröhlichkeit im optimistisch ausschwingenden Finale. Bedeutsam sind ferner die satirische Orchestersuite *Lieutenant Kijé*, die Ballette *Romeo und Julia* und *Cinarella*, das symphonische Kindermärchen für Sprecher und Orchester *Peter und der Wolf* und die Tolstoi-Oper *Krieg und Frieden*, die während des zweiten Weltkriegs entstanden. Als Serge Prokofieff am 8. März 1953, einundsechzigjährig in Moskau starb, hinterließ er ein Gesamtwerk von 11 Opuszahlen, das Opern und Ballette, sieben Symphonien

Instrumentalkonzerte und vielerlei Kammermusik umfaßt. Der Stilbruch, der sich aus der Rückkehr aus der westlichen in die östliche Kunstsphäre ergab, hat seine Produktivität nicht entscheidend beeinflußt; so verschieden die Werke seiner beiden Lebenshälften sich geben, in allen lebt die gleiche Naivität einer musikalischen Elementarbegabung, die weniger von geistigen Entscheidungen als von naturhaften Gesetzen und Bindungen bestimmt ist. Überwiegen in der Reifezeit die phantastischen, skurrilen Züge, die ihn oft als Satiriker erscheinen lassen, so wächst er später zu einer ernsten, oft dunklen Größe, die urtümliche Kraft mit lyrischem Pathos verbindet und sich in uferloser Weite der Formen und im Aufwand gewaltiger Klangmassen bezeugt.

In der Ausbildung des offiziellen, realistisch-folkloristischen sowjetischen Musikstils, der die kurze Periode des Avantgardismus im ersten Jahrzehnt nach der Revolution ablöste, sind vor allem Nikolai Mjaskowski (geboren 1881), Komponist von fünfundzwanzig Symphonien und Lehrer am Moskauer Konservatorium, und Reinhold Glière (geboren 1876) beteiligt, der in seinem Ballett *Roter Mohn* die Revolution verherrlichte. Neben Yuri Schaporin (geboren 1889), der auf spätromantischem Boden verharrte, Wissarion Schebalin (geboren 1902), der vier Symphonien, Kantaten und Kammermusik schrieb, Iwan Dscherschinski (geboren 1909), der Michael Scholochows Roman *Der stille Don* zur Oper bearbeitete, sind vor allem Dimitri Kabalewski (geboren 1904), Autor von drei Symphonien, und Aram Khatschaturjan (geboren 1903), der in seinen Symphonien, Instrumentalkonzerten und Balletten südrussische und armenische Volksmelodik verwendet, erwähnenswert.

Die weitaus bedeutendste Erscheinung unter den Jüngeren ist Dimitri Schostakowitsch, der heute für die Welt die Musik des sowjetischen Rußland repräsentiert. Er wurde am 5. September 1906 in Petersburg geboren, studierte, durch ungewöhnliche, früh entwickelte Begabung auffallend, bei Maximilian Steinberg und Alexander Glasunow und schrieb mit neunzehn Jahren seine erste, äußerst erfolgreiche

Symphonie, der bisher zehn weitere gefolgt sind. In jungen Jahren stand er unter dem Einfluß der westeuropäischen Moderne. Sein Schaffen ist bis zur Mitte der dreißiger Jahre ein Experimentieren, in dem Verschiedenartiges nebeneinandersteht. Die dritte Symphonie, die in einen Schlußchor mündet, ist zur Feier des 1. Mai geschrieben, die Ballett *Das goldene Zeitalter*, *Der Bolzen*, *Der klare Strom* behandeln politische Themen. In der Oper *Lady Macbeth von Minsk*, die 1934 mit großem Erfolg in Moskau uraufgeführt wurde und als erster Abend einer Tetralogie gedacht war, behandelt er, auf einem Roman Leskows fußend, die bürgerliche Dekadenz in einer Kleinstadt des bürgerlichen Rußland: die Heldin Katarina Ismailowa ermordet ihren schwachsinnigen Mann und ihren lüsternen, ihr nachstellenden Schwiegervater, um sich hemmungslos ihrem Geliebten, dem Knecht Sergej, hinzugeben. Die Verbrechen werden entdeckt, das Paar wird nach Sibirien verbannt; als Sergej sie mit einer Prostituierten betrügt, ertränkt Katarina die Rivalin und sich selbst. Dieses düstere, anklägerische Sittenbild ist mit einer psychologisierenden, affektgeladenen Musik untermauert, die den Kontrast von zügelloser Lust und Zerknirschung zu krassen Wirkungen übersteigert. Daraufhin erfolgte im Jahre 1936 der erste offizielle Angriff auf den Komponisten, dem Formalismus, Vorliebe für Dissonanzen und Sympathie mit westlicher Dekadenz vorgeworfen wurden. Schostakowitsch ließ seine vierte, schon fertige Symphonie unaufgeführt und bekannte sich mit der fünften, die das Thema der Festigung einer Persönlichkeit behandelt, 1937 zur künstlerischen Doktrin der Partei. Die kritischen Anklagen, die das Zentralkomitee der Kommunistischen Partei 1948 gegen ihn, Prokofieff und andere Komponisten erhob, haben seinen Stil nicht mehr wesentlich verändert. Seine späteren Symphonien – sie bilden neben Kammermusik, Opern, Balletten, Kantaten das Schwergewicht seines Gesamtwerkes – sind alle der klassischen Form verpflichtet, die Verwandtschaft mit Gustav Mahler ist oft hervorgehoben worden, sie ist aber nur äußerlicher Art; mit dem men-



ysischen Idealismus des österreichischen Symphonikers  
t die wirklichkeitsgebundene Kunst des Russen nichts zu  
n. Seine siebente und achte Symphonie, von Kriegsereig-  
ssen inspiriert, behandeln patriotische Themen. Die neun-  
ist ein heiteres Intermezzo, die zehnte, 1953 vollendet,  
gleich der fünften ein exemplarisches Werk von großen  
mensionen. Unbekümmert um die Krisen und Revolu-  
onen der westlichen Musikwelt pflegt der Komponist auch  
er noch die überlieferte Form. Auch für ihn gilt der Ver-  
st der Melodie, der individuellen thematischen Gestalt,  
r eines der Probleme der musikalischen Moderne ist.  
ine Themen sind gesichtslos, konturlos, allgemein und  
präzisiert. Dennoch ergibt sich aus ihnen die sympho-  
sche Spannung. Diese Zehnte scheint ein Programm in  
h zu bergen. Der erste Satz wirkt wie Nachhall oder Ah-  
ung beängstigender Katastrophen. Der zweite ist Konzen-  
ation brutaler Kraft, Bläserchöre singen die einfachen,  
unstlosen Melodien der Masse. Der dritte Satz, düster, ver-  
alten und grotesk, erhält durch ein geheimnisvolles, hart-  
äckig wiederholtes und endlich fern verklingendes Horn-  
gnal romantische Züge, der vierte scheint den Sphären-  
nz der Mozartschen Es-Dur-Symphonie auf die schwere  
de hinabzuziehen. Das Kolorit schwelgt in extremen Tö-  
ungen. Bässe, Kontrafagott und Kontrabaßtuba malen in  
efem, düsterem Schwarz, von dem sich die grellen Lich-  
r der Piccoloflöten umso schärfer abheben; im Sturm der  
ruken und Trommeln, der schmetternden Blechbläser-Stei-  
erungen behalten doch auch die zarten Klarinetten und  
boen ihre lyrische, ausdrucksvolle Stimme. Das Werk  
t ein typisches Beispiel einer Kunst, über deren Qualität  
streiten sein mag; ihre Vitalität ist unbezweifelbar. Sie  
t Dokumentation eines neuen Lebensgefühls, eines ent-  
individualisierten, in die Gemeinschaft aufgehenden Men-  
hentyps, sie ist eine Realität, die Auseinandersetzung for-  
rt.

## Zielscheibe Ernst Jünger

Gottfried Benn stellte vor Jahren einmal fest, daß er der »am meisten beschimpfte deutsche Schriftsteller« sei. Das stimmt schon damals nicht ganz. Die Angriffe auf ihn wegen seiner Äußerungen zu Beginn der Naziära waren in der Mehrzahl der mit einem widerwilligen Respekt vor dem dichterischen Genie verbunden. Sie sind inzwischen verstummt. Benn ist zum Klassiker der Moderne geworden.

Statt seiner scheint sich aber in einem wunderlichen chronologischen Umkehrprozeß, nämlich nach einer Periode relativer Schonung viel von der einst gegen Benn gerichteten Animosität heute über dem Haupt Ernst Jüngers zu sammeln. Der Jüngersche Versuch, auch das Talent niedrig zu hängen, um der ins Menschlich-Politische zielenden Polemik Nachdruck und Endgültigkeit zu verleihen, gilt bei Jünger offenbar als aussichtsreicher. »Für uns ist Jünger passé« – ein solches Verdikt wäre Benn gegenüber kaum in den ärgsten Zeiten ausgesprochen worden. Man hätte auch lieber Thilo Koch, dem vielgewandten Korrespondenten des NDR in Washington, von seinem Schneegerichtsverfahren an der Gesamtausgabe Ernst Jüngers in der Hamburger Zeit abraten mögen, zumal wenn man die Geschichte der Jünger-Beziehungen dieses Kritikers kennt, der die erste kleine Benn-Biographie geschrieben hat, also grundsätzlich politische Aversionen kaum ganz glaubhaft machen kann. Allzu vorsichtig lassen sich ja nicht raten, sie lassen sich nicht zu Takt und Reserve bestimmen vor den Schwierigkeiten eines Themas, in dem sich Genie mit menschlich-politischer Problematik verbindet. Gegen Ernst Jünger wäre manches zu sagen. Was bisher gegen ihn geschrieben wurde, trifft jedoch wie ein danebengegangener Bumerang eher seine Kritiker als ihn selbst.

Merkwürdig bleibt es hierbei, daß solche Fehlkritiken, als ob ihre eigene Unsicherheit verraten wollten, gern an den am besten gesicherten Stellen der Festung angreifen. Ernst Jünger, Aphoristiker? Wenn der wortfreudig-reibungsbegierige Herrmann Kesten sich durchaus um seinen Kredit als Kritiker bringen wollte, hätte er es kaum besser tun können als mit den parodistischen Witzeleien auf Jüngersche Aphorismen, die er in einem inzwischen vergilbten Blatt der »Kultur« um die Jahreswende veröffentlichte. Aber es gibt Beispiele, die einen noch betrüblicher sti-

en können. Zu ihnen gehört das neu erschienene Buch *Deutsche Literatur der Gegenwart*<sup>1</sup> von Walter Jens, soweit es sich auf Ernst Jünger und wiederum speziell auf den Aphoristiker bezieht.

Walter Jens ist in mancher Hinsicht zu schätzen. Vielleicht weniger im Hinblick auf das, was er beruflich als a. o. Professor für Klassische Philologie in Tübingen leistet – wann hätte ein Professor dieses ungeheuren Fachs früher so viel Zeit gehabt, sich noch mit moderner Literatur zu befassen, fortlaufend im Tagesgespräch über wichtige oder auch nur belanglose Neuerscheinungen zu bleiben, selber Hörspiele und Romane zu schreiben? Inessen: man liest seine Kritiken, seine Essays, man liest auch das oben genannte Schriftchen mit der Neugier und Angeregtheit, wie sie nur die gewandtesten Publizisten sich zu sichern pflegen. Was alles söhnt trotz der von Jens in Anspruch genommenen Subjektivität« des Pamphletisten dann aber doch nicht mit dem aus, was dieser klassische Philologe in Personalunion mit einem ehrgeizigen Essayisten und Kritiker unter »philologisch bedachtamer Kontrolle« versteht. Wir zitieren Walter Jens: »Ein zweites Beispiel: Ernst Jünger. Auch die – sehr viel leichter (als bei Musil) durchschaubare – Technik dieses vielbewunderten, vielbefehdeten Autors sollte jenseits aller politischen Emphase wortförmlich wieder fragwürdig werden: ein unbestechliches Bekloppen seiner Maximen, eine philologisch bedachtsame Kontrolle der von Kirchhorst, Paris und Wilflingen ex cathedra gesprochenen Bonmots – und ein Schatten fiel auf die oft zitierte Politur... hohle Pathetik... leere, allein dem Laien imponierende Sätzen.« – Und nun folgen in den Anmerkungen von Jens ein paar Beispiele »schlechter« Jüngerscher Aphorismen: »Hamann denkt in Archipelen von submarinem Zusammenhang«, »Der Tod ist die Totalamputation des Lebens«. Lassen wir einmal den Wert jener aphoristischen Kennzeichnung des Magus aus Norwegen, den Jünger wie wenige andere kennt und fruchtbar gemacht hat, auf sich beruhen. Ein eindeutig kontrollierbarer Streitgegenstand ist der zweite als schlechtes Beispiel genannte Spruch. Leider handelt es sich hier nämlich um keinen Jüngerschen, sondern um einen unfreiwilligen Jensschen Aphorismus.

Walter Jens: *Deutsche Literatur der Gegenwart. Themen, Stile, Tendenzen*. Piper Verlag, München 1961. 168 Seiten. 7.80 DM.

mus. Wie aber das bei unbestechlichem Beklopfen und philologisch bedachtsamer Kontrolle? Mit Aphorismen, ihrer Formulierung, ihrem Lesen, Verstehen, Behalten hat es so seine Tücken. Durch ein besonderes Glück des Findens ist Jens, ohne es zu ahnen, auf eines der besten Stücke unter Jüngers Aphorismen gestoßen. Im Bande *Blätter und Steine*, im *Aphoristischen Anhang* findet sich in der Tat ein Satz, der mit dem von Jens zitierten ungefähr soviel Ähnlichkeit hat wie Bischof Dibelius mit Walter Ulbricht. Er lautet bei Jünger: »Der Tod ist die totale Amputation.« Walter Jens hat daraus gemacht: »Der Tod ist die Totalamputation des Lebens.« – So wäre es fürwahr »hohle Pathetik«. Die Formulierung und auch der Gedanke wären so gut, als ob man die Banalität »Der Tod ist das völlige Ende des Lebens« als Aphorismus verkaufen wollte. Amputation ist jedoch genau das Umgekehrte: Rettung des Lebens, indem es operativ von der Verbindung mit einem sterbenden Körperteil befreit wird. Amputation gibt es normalerweise also nur partiell. Wenn Jünger die Paradoxie wagte, den Tod totale Amputation zu nennen, so hat er durch eine geniale metaphorische Erweiterung des Begriffs die befreiende Einsicht ausgesprochen, daß wir uns zu unserem Leichnam bei einem rechten Verständnis des Todes verhalten dürfen, wie wir uns im Leben zu einem ausgezogenen Zahn, einem abgenommenen Arm oder Bein verhalten, interesselos für das weitere Schicksal des vom Ganzen gelösten Gliedes. Nachmachen meine Herren Kritiker Koch, Kästen und Jens. Ein einziges Wort dieser Art legitimiert jemanden als genuinen Aphoristiker, mag er in andern Fällen diese Bürglichkeit auch nicht immer erreicht haben. Selbst Mozarts Klavierkonzerte sind nicht durchgehend vollkommen, obwohl niemand sonst so Vollkommenes auf diesem Gebiet komponiert hat. Die Angriffe gegen den Aphoristiker Jünger sind im übrigen nicht erst von heute und gestern. Als er im Jahre 1934 unter einigen Dutzend andern Maximen im *Widerstand* auch den Satz veröffentlichte: »Die Möglichkeit des Selbstmordes gehört zu unserem Kapital«, schrieb Rosenberg in seinen *Nationalsozialistischen Monatsheften*, es sei zu hoffen, daß der Autor recht bald von seinem Kapital Gebrauch machen werde. Leider hatte auch Rosenberg diese Maxime, die damals schwerlich »ex cathedra« gesprochen war, etwas zu eilig beklopft. Wenn er sie statt dessen befolgt hätte, wäre ihm der Strick sicher erspart geblieben. Wa

erst Jünger auch sei und wohin ihn seine Sterne noch führen mögen, gewiß ist, daß er die Art Polemik, die er seit einiger Zeit und besonders seit Erscheinen seiner Gesamtausgabe in der deutschen Tageskritik findet, nicht weniger gut als Gottfried Benn die eine überleben wird.

Joachim Günther

### John Donne: Metaphysische Dichtungen

Gedichte. Zweisprachig. Aus dem Englischen übertragen von Verner Vordtriede. Insel Verlag, Wiesbaden 1961. 108 Seiten. 13.80 DM

### John Keats: Gedichte

Übertragen von Heinz Piontek. Insel Verlag, Wiesbaden 1960. 65 Seiten. 3.- DM

Von der starken Ausstrahlungskraft, die das dichterische Werk John Donnes seit seiner Wiederentdeckung und Neuwertung kennzeichnet, ist aus England und Amerika in den vergangenen Jahrzehnten ein Widerschein selbst bis zu uns gedrungen, vor allem in der Form essayistischer Reflexionen, deren eindringliches Bepiel, die Würdigung der »Metaphysischen Dichter« durch T. S. Eliot, noch vor Augen stehen mag. Und als Erwähnungen schimmern Name und Werk Donnes jetzt auch häufiger in Beiträgen auf, die von deutscher Seite zur Erhellung des Manierismus in der europäischen Literatur geleistet werden, so jüngst erst in G. R. Hockes enzyklopädistischer Untersuchung von »Sprach-Alchemie und esoterischer Kombinationskunst«.

Ganz unmittelbar aber hat der Lichtkegel Donnescher Lyrik den deutschen Leser bisher nur vereinzelt getroffen: die 1938 erstmals erschienene Anthologie *Englische Gedichte* von Hans Henckes brachte drei Gedichte Donnes im Originaltext und in Übertragungen, ein weiteres Beispiel fand sich in Georg von der Vring's *englisch Horn*.

Mit besonderer Erwartung greift man deshalb zu der von Werner Vordtriede besorgten zweisprachigen Ausgabe weltlicher und geistlicher Gedichte Donnes, die der Insel Verlag jetzt vorlegt. Als Auswahl repräsentativ, bietet sie ein leuchtendes Spektrum des Donneschen Gesamtwerkes, das aus dem barocken Spannungserhältnis zwischen Diesseitserfahrung und Jenseitsglauben lebt.



Eine solche Antithese, die bereits daran deutlich wird, daß der junge Donne vorwiegend erotischer, der ältere dagegen religiöser Dichter ist, kennzeichnet zugleich die rhetorisch bestimmte Gestaltungsweise, deren sich dieser »Vater der Moderne« in allen seinen Gedichten mit Eleganz und Verve bedient. Vordtriede weist in seinem instruktiven Nachwort zu Recht darauf hin, daß hier nicht um den stimmungsvollen Ausdruck intimer Seelenbekenntnisse geht, sondern um die Kunst, Gestimmtheiten im Leser zu erzeugen.

Zu diesem Ziele bietet Donne in jedem seiner Gedichte eine komische Bilderfülle auf, die aus dem wissenschaftlichen Weltentwurf seiner Zeit gespeist wird. Diese modern anmutende Technik hat, wie die von Vordtriede in einer Übertragung wieder gegebene Elegie Carews zeigt, zum Ansehen Donnes bei seinen Zeitgenossen wesentlich beigetragen. Bei alledem aber bleibt Donnes Phantasie diszipliniert: Die zuweilen kontrastierenden Bilder eines Gedichtes werden so um dessen gedankliches Zentrum gruppiert, daß das Hauptmotiv in jedem Einzelbilde gleichsam flektiert erscheint. Der Wortschatz Donnes unterscheidet sich durch seine fast alltägliche Schlichtheit und Reinheit von dem preziösen Vokabular, das deutsche Barocklyrik heute mitunter unlesbar macht. Das Satzgefüge eines Donneschen Gedichtes läßt sich stets in der gesamten Anlage klar überblicken, obwohl es nicht selten ganze Strophen umgreift und so eine Spannung erzeugt, die sich erst in der gedanklichen Pointe löst; auch hierin besteht wiederum ein Kontrast zu vielen Gedichten des deutschen Barock, in denen entweder die bloße syntaktische Reihung vorherrscht, die ermüdend wirkt, oder im Gegenteil eine so verschlungene Konstruktion praktiziert wird, daß der Leser die Orientierung verliert und damit auch seiner Einsicht beraubt ist. Diese Einsicht in den Sinnzusammenhang aber ist für den Leser eines Donneschen Gedichtes unerlässlich, um richtig betonen zu können, da der Rhythmus der Diktion hier nicht mit den Akzenten eines regelrecht gebauten Versfußes zusammenfällt. Solche Divergenz wird von Donne mit Meisterschaft gehandhabt; häufiger Wechsel des Rhythmus verbietet dem Leser jede schwelgerische Passivität. Auch der Endreim überspielt Donne oft durch das Enjambement.

Diese Hinweise auf bestimmte Stileigenarten Donnes mögen die Schwierigkeiten andeuten, die Werner Vordtriede zu meistern hatte. Durch sehr bedachtsame Wahrung solcher stilistischen Mer

ale ist es ihm im großen und ganzen gelungen, den englischen originalen gleichwertige deutsche Gedichte zur Seite zu stellen: Donne hat damit endlich einen würdigen Einzug in unsere Literatur gehalten.

der kongenialen rhythmischen Struktur der Übertragungen bedet man bei genauerer Prüfung keinen Makel. Kritische Vorhalte sind nur gegen Vordriedes Art der Bildwiedergabe zu machen. So fällt in der Übertragung bisweilen ein nicht unessentielles Element eines Bildes fort, worunter die Exaktheit der betreffenden Aussage leidet. Da stellt Donne zum Beispiel der Sonne die herausfordernde Frage »Must to thy motions lovers' seasons run?« Vordriede überträgt: »Sollen Verliebte deine Bahnen ziehen?« Donne fragt also nicht etwa, ob die Liebenden auf den Bahnen der Sonne wandeln sollen, sondern vielmehr, ob die Hoch-Zeiten der Liebenden mit dem Stand der Sonne zusammenfallen sollen. Er macht hier einen Unterschied deutlich, den der deutsche Text einebnet.

Der Reimzwang führt in der Übertragung bisweilen zu dunklen Stellen: »Ob wir bei Siebenschläfern mitgestöhnt?« löst die Frage aus, warum die Siebenschläfer stöhnen. Vordriede rechtigt in seinen Anmerkungen dieses Stöhnen durch den Hinweis auf die Legende, nach der die Siebenschläfer als christliche Märtyrer lebendig begraben worden sind. Zum Verständnis des menschlichen Textes aber ist solcher Tiefsinn nicht vonnöten; das Prädikat des Satzes heißt schlicht »snorted«, im Deutschen: Schnarcht. Sinnverdunkelungen wie diese gibt es viele in Vordriedes Übertragungen, und nicht immer lassen sie sich durch den Reimzwang entschuldigen. Ein weiteres Beispiel:

Wer immer rät, glaubt oder träumt, er wüßt,

Wer mich erhört, dem sei der Fluch gewollt: . . .

Die Ähnlichkeit der beiden Zeilenanfänge verleitet beim ersten Lesen zur Annahme, es handle sich hier um eine wiederholende Aussage; woraus dann das Mißverständnis entspringt, daß der Fluch auch dem zu gelten hat, der den Dichter erhört. Erst durch einen Blick auf das Original läßt sich diese irrige und sinnlose Auffassung bereinigen:

Whoever guesses, thinks, or dreams he knows

Who is my mistress, wither by this curse . . . ;

Einmal ist auch eine arg verkürzte Syntax für bestimmte Unklarheiten in den deutschen Versionen verantwortlich:

Arm, ekel, falsch – Liebe verzeiht,

Doch duldet nicht Geschäftigkeit.

Wieder verhilft erst ein Rückgriff auf das Original zum richtigen Verständnis:

The poor, the foul, the false, love can

Admit, but not the busied man.

Und noch eine abschließende kritische Anmerkung: Donnes Dichtung lebt, wie Vordtriede auch in seinem Nachwort ausdrücklich hervorhebt, vom Gegensatz, der oft sogar in den einzelnen Versen eingelassen ist, wie etwa hier: ... Which sucks two souls, and vapours both away. Der Gegensatz gründet sich bei dieser Aussage auf die Antinomie »sucks« und »vapours away«. Dieses Charakteristikum tritt jedoch in den Übertragungen von Donnes weltlichen Gedichten stark zurück, es wird abgedeckt. Die deutsche Fassung der vorstehenden Textstelle lautet bloß: ... Zwei Seelen saugt er, die als Dampf verwehn. – In den Übertragungen der geistlichen Gedichte Donnes sucht Vordtriede dagegen eine striktere Anlehnung an die Antithesen der Originale, und deshalb verdanken wir ihm von nun an einige deutsche Donne-Gedichte in denen die Paradoxie des christlichen Glaubens von so kristallinem Schliff ist, daß jede dieser Dichtungen in unserem Lande mehr Proselyten machen könnte als ein Heer von Missionaren.

»Für Donne war ein Gedanke ein Erlebnis«, sagt Eliot in dem oben schon einmal erwähnten Aufsatz, wo dann von dem Unterschied zwischen intellektuellen und reflektierenden Dichtern gesprochen wird. Die zuletzt Genannten »empörten sich gegen den Verstandesmäßige«, »sie dachten und fühlten in Anfällen«. Und Eliot vermag auch Keats nicht völlig von diesem Vorwurf auszunehmen. Gerade eben das, was T. S. Eliot rügt und für den Zerfall des Gefühlslebens in der englischen Lyrik verantwortlich macht, stellt Heinz Piontek im Nachwort zu seinen Übertragungen von Gedichten John Keats' als bewundernswürdig heraus, nämlich die Fähigkeit, »ohne Rücksicht auf die Sicherheiten des Denkens ganz in Phantasie und Sprache aufzugehen«. Dabei ist Piontek selbst viel zu sehr intellektueller Dichter, als daß er sich nach Art von John Keats den Anfällen von empfindungsgeladenen Phantasieblindlings ergeben könnte, um selbst so zu schreiben oder – Gedichte von Keats kongenial zu übertragen. Wohl halten sich seine Texte »eng an das Metrum, das Reimschema, an Vers- und Strophenbau, an Klangstrukturen (?) und rhythmische Führungen

er Muster«, und es entstehen so auch Gedichte deutscher Sprache, per, wie Piontek selbst sagt, einer Sprache, hinter der ein Be-  
ußtsein und ein Ausdruckswille dieser, unserer Zeit stehen. Zu  
en Gedichten von Keats jedoch verhalten sich diese Übertragun-  
en entweder wie Picassos Paraphrasierung eines Gemäldes von  
elasquez oder wie die Fälschungen Malskats in St. Marien zu  
ibeck. Unter anderem tut sich gerade in der Metapher das eigent-  
h Dichterische kund, wie Piontek es formuliert. Aber die origi-  
len Metaphern von Keats sind ihm nur »Vorlagen«, denen er  
acheifert«. Zu welchen Mängeln ein solches Verfahren führt,  
ßt sich an den Versionen Pionteks immer wieder erweisen. Hier  
ei Zeilen aus »Ode on Indolence« von Keats und die entspre-  
enden Verse aus Pionteks *Ode auf die Lässigkeit*:

My sleep had been embroider'd with dim dreams;  
My soul had been a lawn besprinkled o'er  
With flowers, and stirring shades, and baffled beams...

Schlaf war mein Nachen, traumbesetzt sein Kiel,  
Die Seele blumenüberspült rundum,  
Ein grünes Schachbrett: Licht und Schattenspiel...

i Keats ist der Schlaf bestickt mit Dämmerträumen und die  
ele ein blumenübersäter Rasen mit bewegten Schatten und ver-  
rrenden Lichtern. Piontek nimmt sich als moderner Übersetzer  
e Freiheit dessen, der in der Metapherninflation unserer Tage  
er zahllose Noten verfügt, deren Deckung schon so zweifel-  
ft geworden ist, daß niemand mehr nach ihr fragt. Hier Verse  
s einem Sonett. Keats: O! let me have thee whole -, all - all -  
mine! Piontek: Fall ganz bedingungslos in meine Hand! (Die  
assage Pionteks ist existentialistisch geschönt.) Keats: That  
arm, white, lucent, million-pleasured breast. Piontek: Der Brü-  
e blendend ragendes Gezelt. (Piontek hilft sich mit einer billigen  
etapher aus der Verlegenheit, wodurch gleichzeitig die Klang-  
uktur des Originals verfälscht wird.) Keats: ... the palate of my  
nd/Loosing its gust... Piontek: Mein Geist vergrübe tonlos  
nen Mund... (Die faszinierende Metapher von Keats wird  
n Piontek mit einem modernistischen Gegenbild beantwor-

.)  
e Sammlung dieser Gedichte von Heinz Piontek, die sich an  
en wesentlichen Texten von John Keats orientiert, ist nicht die  
gestrebte umfangreichere Keats-Auswahl für den deutschen Leser  
serer Tage geworden. Wer Keats als den großen reflektierenden

Dichter, der er im Eliotschen Sinne gewißlich ist, kennenlernen möchte, wird sich vorläufig besser an die wenigen Texte halten, die von Hans Hennecke und Georg von der Vring verläßlich ins Deutsche transponiert worden sind.

Gütersloh

Rudolf Helmut Reschke

**Gertrud Kolmar: Das lyrische Werk**

Kösel Verlag, München 1960.

622 Seiten. 29,80 DM

Neben Else Lasker-Schüler, der verfolgten Jüdin, der die deutsche Sprache einige ihrer vollkommensten Verse verdankt, neben Elisabeth Langgässer und Nelly Sachs wird in Zukunft Gertrud Kolmar zu nennen sein. Sie ist noch wenig bekannt, obwohl die 1955 erschienene erste Gesamtausgabe ihrer Lyrik rasch vergriffen war. Nur langsam besinnen sich Anthologien und Literaturlexika auf diese bedeutende Lyrikerin. Jakob Picard nennt sie im Nachwort der Ausgabe von 1955 »die größte lyrische Dichterin jüdischer Abstammung, die je gelebt hat«.

Die wenigen Gedichte, die zu Lebzeiten Gertrud Kolmars gedruckt wurden, sind nicht sonderlich aufgefallen. Sie lebte in literarisch regsamen Berlin der zwanziger Jahre, blieb aber jedes Literaturbetrieb, jeder Gruppe fern. Neben Studien und Auslandsreisen erschöpfte sich ihr Leben im Dienst, als Dolmetscherin, als Pflegerin taubstummer Kinder, als Pflegerin des alternden Vaters. Allein die Gedichte, die nun in erweiterter Gesamtausgabe vorliegen, und einige Briefe bekunden die geistige Intensität und schöpferische Bewegtheit dieses Lebens, das zunächst in ruhigen Bahnen verlief, in der Obhut der wohlhabenden Familie, aber auch in gesuchter Einsamkeit und Anonymität. (Sie wählte als Dichterin den Namen Kolmar an Stelle des bürgerlichen Chodziesner.)

Die äußerste Zurücknahme ihres eigenen Wesens ließ »unters Tage« ein lyrisches Werk von unerschöpflichem imaginativen Reichtum wachsen, ein völlig geschlossenes Werk, bei aller stilistischen und formalen Vielfalt. »Was war ich? Kleines Weibchen, Unrast und Beschwerde, / Das Zündholz, das sich einstrich. – / Die Mutter bin ich; wenn ich kreise, tanzt auch Gott Erde / Mit mir, in mir, um mich.« Die naturmagische Schwere



Langgässer, die blühend süße Lyrik der Lasker-Schüler, die bismische Schicksalshärte der Nelly Sachs, dies alles ist in den dichten Gertrud Kolmars gegenwärtig und doch zurückgenommen und eingefangen in zeitlose, ausgekühlte Formen. Diese Rücknahme mag den schwächeren Versen etwas Stereotypes geben und sie gelegentlich matter erscheinen lassen, als sie gemeint sind. Aber nur so konnten Verse wie »Leda«, »Abschied«, »Meerwunder«, die Zyklen »Kind« und »Welten« entstehen, Verse, die thematische Kühnheit von ebenso kunstvollen wie ungeheuren schönen poetischen Inbildern gehalten wird. Mit Recht nennt Picard die »völlige Einheit des Niveaus intellektueller, imaginativer und formaler Kräfte«.

Das kunstvoll planende und bauende Vermögen der Kolmar reicht zum Zyklus und zeigt sich ebenso in der Formstrenge des Einzelgedichts, ob sie klassische Muster verwendet oder eigenwillig metrische Verse von unerhörter poetischer Dichte findet. Große thematisch-visionäre Hymnen stehen neben reinen Huldigungs- und Epigrammen des Rosenzyklus, neben den etwas schwächeren historischen Gedichtkreisen auf Napoleon und Robespierre, neben einfachen volkshiedhaften Strophen.

Die beiden Themen entfalten sich ihre magische Einfühlungskraft und die dichterische Einbildungskraft aufs schönste. Wenn in den *Tierträumen* aus dem nachempfundenen Wesen jeder einzelnen Kreatur mythischer Ursprung aufleuchtet. Und wenn Gertrud Kolmar – selbst getroffen von einer unglücklichen Liebes- und Lebensbedingung – wiederholt und beschwörend eindringlich dem frauenhaften Unerfülltsein nachsinnt oder das nie geborene Kind betrauert. Was hier, vor allem im Zyklus »Kind«, rein imaginativ gehalten wurde, von der sehnsuchtsvollen Erwartung bis zur konkreten Sorge der Mutter (»Mein Kind / Ich rühre dich mit dem kalten und Nüstern an / Wie schönes Obst auf einer Schale. / Daß es süß und Süß sich neidlos mengt.«), das ist ein Geschenk, dem die deutsche Sprache wenig gleichzusetzen ist. Ähnliche Verse hat die Chilenin Gabriela Mistral, die auch als Frau ein verwandtes Schicksal trug.

Die deutsche Lyrik sind seit Annette von Droste Naturnähe und visionärer Reichtum, der ganz vom sinnhaft-lyrischen Bild her ausgeht, jede Romantizität übergreifende Realismus kaum je so überzeugend in Sprache geworden wie bei Gertrud Kolmar. In einigen Gedichten nimmt sie in sprachmächtigen,

visionären Bildern die ganze teuflische Bedrängnis vorweg, das das jüdische Volk und sie selbst zum Opfer werden sollten. Sie wußte, »Drohung ist über mir«, und lehnte doch die »durch äußere Umstände erzwungene« Auswanderung ab. Auch dies war die Zurücknahme des eigenen Wesens auf Grund seiner ureigenen Bestimmung, seines Schicksals. »So will ich wie ihr Triumph sein, durch das die Qualen ziehn«, hatte sie in *Wir Juden* geschrieben. Nach der Verschleppung des 80jährigen Vaters wurde Gertrud Kolmar im Frühjahr 1943 abgeholt und irgendwo in einem Vernichtungslager ermordet.

Gröbenzell

Eberhard Ho

**Urs Oberlin: Gedichte**

Claassen Verlag, Hamburg 1961.

65 Seiten. 4.80 DM

Die Schweizer Gegenwartsliteratur verfügt über eine Reihe kräftiger lyrischer Begabungen. Zu ihnen zählt seit Jahren der Zürcher Urs Oberlin. Oberlin, heute zweiundvierzigjährig, war bereits 1956 mit einem Versband im Züricher Werner Claassen Verlag sowie durch Veröffentlichungen in Zeitungen und Zeitschriften aufgefallen. Die nun in unserem Lande publizierten Gedichte bestätigen mehr das Talent als daß sie es erweiterten. Aber solche Bestätigungen brauchen wir! Sie sind – über den einzelnen Menschen hinaus – Zeugnis für eine ermutigende Kontinuität verantwortungsvoll gehandhabter Verskunst, die ihre Möglichkeiten nicht aus den Händen gibt aus Anlaß einer der zahllosen verbalen Verführungen, denen sie sich heutzutage ausgesetzt findet.

Um Mißverständnissen vorzubeugen: Oberlin ist keineswegs ein konservativer Mann. Er hat sehr genau die Errungenschaften zeitgenössischer Poesie in dem verarbeitet, was an Dichtung für ihn Wort und Gestalt geworden ist, Gestalt vor allem, denn die Plastizität, die »südlich« konturenfreudige Umriß-Schönheit, was Oberlin schreibt (seine mediterranen, antikischen Themen bestätigen das) hat nichts Zerfließendes, zeigt keine Demoralisierung. Die neuen »Gedichte« sind Suiten eines ganz bestimmten »gezielten« Formungswillens, komponiert aus einem Gedicht heraus, der noch die Nuance Form, Gebilde werden läßt. Zur Klarheit des lyrischen Umrisses gehört die Belichtung

ene. Die Helligkeit herrscht denn auch in Oberlins Arbeiten  
 r, oder gehört doch in die am besten gelungenen Stücke des  
 ndes hinein, oft recht knappe Poeme, die mit wenigen Wor-  
 n eine Fülle des dichterisch Komprimierten aufzubieten verste-  
 n. Der Autor gehört auch zu denjenigen, die in dieser Zeit  
 ch Liebesgedichte zu schreiben vermögen, die weder sentimen-  
 noch experimentell »überdreht« sind und sich dadurch selbst  
 alysieren. In den jetzt erschienenen Gedichten sind überzeu-  
 nd, nachdrücklich gelungene Beispiele für solche zeitgenössische  
 beslyrik (das trefflichste ist vielleicht das auch schon durch  
 thologie-Publikation bekannt gemachte *Als du eintratst*).

ffallend ist bei Oberlin eine Neigung zur imperativischen  
 ktion, die mitunter zur »Gebärde« ausartet. Die Gedichte be-  
 nmen dadurch zwar eine zusätzliche Bewegung, ein gleichsam  
 tigeres, momentaneres Leben, doch ist solche lyrische »Auf-  
 derung« mit entsprechender Ökonomie einzusetzen. – Am we-  
 sten gelungen in diesem sonst ausgezeichneten Buch scheinen  
 r einige programmatisch gemeinte Stücke am Schluß des Ban-  
 . Das beginnt schon mit dem etwas zu einfach das Phänomen  
 pprehenden Gedicht *Tuck* (»Der Vogel Tuck spricht nicht mehr  
 Versen« . . .), gilt dann aber besonders für *Montage* und *Poetry*  
*es not matter*. Oberlin ist eine viel zu gesicherte und starke  
 abung, um sich auf solches poetische Theoretisieren einlas-  
 zu müssen. Die Banalität wird hier unvermeidlich.

che Bedenklichkeiten werden mehr als einmal durch eine Hand-  
 l Worte aufgewogen, die zu einem durchdringend schönen Ge-  
 le zusammengeschossen sind wie besonders sensibler Kristall:

Dein kleiner Weinberg, dort,

wo rund der Abend wird,

wo es duftet vom Biß

in den Pfirsich.

Vierlippiger Klee . . .

und in hohler Hand gefangen

als Echo,

warm noch von deinem Mund.

ist ein Exempel für die sinnliche Überzeugungskraft, die un-  
 rechnörkelt, auf die einfachste Weise direkt ausspricht, was aus-  
 prochen werden soll. Das gelingt doch nur einem Autor von  
 er erwähnten Sicherheit der Anlage, jener sensitiven Sicherheit,  
 keine Mätzchen nötig hat, keine Glanzlichter und Schocks,

keinen fragwürdigen »Chic«, um sich mitzuteilen. Kein Zweiter Oberlin ist ein wesentlicher Vertreter schweizerischer Lyrik unserer Gegenwart.

Darmstadt

Karl Kroll

**Deutsche Lyrik auf der anderen Seite – Gedichte  
aus Ost- und Mitteldeutschland**

Hrsg. Ad den Besten, Carl Hanser Verlag, München 1960.  
139 Seiten, 8.60 DM

Es ist eine – leider – unbestreitbare Tatsache, daß es selbst dem interessierten westdeutschen Leser schwerfällt, sich zunehmend über die Situation und die Tendenzen der Dichtung jenseits der Zonengrenze zu informieren (betrüblich, in diesem Zusammenhang feststellen zu müssen, daß nirgends in der Bundesrepublik oder West-Berlin außer in der Deutschen Bibliothek Frankfurt a. M. diese Literatur systematisch gesammelt wird). Dies aber: »Ein einigermaßen wahrheitsgetreues Bild von deutscher Lyrik« auf der »anderen Seite« mit der vorliegenden Anthologie zu vermitteln, war die im Nachwort eingestandene Absicht des Herausgebers – des holländischen Kritikers Ad den Besten. Zugleich aber wollte er dem Vorurteil entgegentreten, daß es in der Zone nur Propagandalyrik gäbe und »der Geist erstarrt sei«. Diese Doppelabsicht mußte in ein Dilemma führen. Wenn man wahrheitsgetreu sein, darf man vor der lyrisch gehandhabten Propaganda nicht zurückschrecken; schreckt man aber davor zurück – und sei es aus den wohlmeinendsten Gründen – ist man nicht mehr wahrheitsgetreu. So kam ein Kompromiss zustande, das der Herausgeber offensichtlich nicht nur mit sich selbst auszuhandeln hatte (Peter Huchel, Paul Wiens und einige andere erteilten, aus welchen Gründen auch immer, keine druckerlaubnis) – und es entstand ein Sammelband, aus dem die Parteiliryk verbannt ist, (Namen wie Kuba, Strittmater, Land u. a. fehlen), andererseits aber das politische Engagement nicht ganz eliminiert werden konnte.

Dieses politische Engagement taucht nur noch versteckt auf, etwa als Anti-Nato- und Anti-Atomkriegspropaganda im höfischen Odenstil in Georg Maurers »Auf der Neckarbrücke in Heidelberg«:

Doch über die Brücke, die dich Verzauberten hielt,  
 donnern die starrgewordenen Adler, drohend.

Gräßliche Sonnen vermögen ihre Fänge zu halten,  
 sie niederfahrend den Neckar austrinken.«

Man sieht, auch die »progressive« Lyrik wird mit dem Phänomen Technik nicht fertig und romantisiert das Entsetzliche. Hanna Heide Kraze macht dem »Republikflüchtling« elegische Vorhaltungen in kryptisch-dunkeln Versen (»Der du nach Babel gezogen«), und Adolf Endler beginnt sein *Düsseldorfer Liebeslied* 1955 mit der Zeile: »Wir gehen durch Wälder, Spitzelwälder, Gebirge«. Das Wort »Sozialismus« indessen taucht nur einmal auf, und dann gerade bei Günther Deicke, der doch anderes und besseres zu bieten hätte.

Manche Kritiker sind wegen dieses politisch verwaschenen Charakters der Anthologie mit dem Herausgeber hart ins Gericht gegangen. Es wäre wenig dienlich, die erhobenen Vorwürfe hier zu wiederholen. Doch wäre es der verkündeten Absicht, ein wahrheitsgetreues Bild zu geben, gemäßer gewesen, einige typische Agit-Prop-Gedichte aufzunehmen, von Kahlau, Kuhnert (die doch ohnehin vertreten sind) oder von Kuba, auch auf die Gefahr hin, daß der Band seine jetzige Geschlossenheit eingebüßt hätte. Zumindest aber wäre statt des mit manchen Mängeln behafteten Nachwortes ein knapper, fundierter und informativer Essay am Platze gewesen.

Zweifellos hat Ad den Besten mit dieser Anthologie aber seine Absicht verwirklicht, zu zeigen, »daß es auch dort Dichter gibt«. Das allein macht den Band wertvoll und zu einem Beweis gegen den von Pankow in die Welt gesetzten Slogan, daß es »zwei Literaturen« in Deutschland gäbe. Da ist Stephan Hermlin mit Versen vertreten aus einer Zeit, als er noch Dichter und nicht nur Kulturfunktionär war. Wir finden den begabten Neruda-Übersetzer Erich Arendt mit beachtenswerten Proben aus einer »Flug-Ode«, den ausdrucksstarken Hanns Cibulka. Von Annemarie Bostroem sind Verse aus ihren *Terzinen des Herzens* aufgenommen, und von dem jungen Reiner Kunze kann man so schöne Zeilen lesen wie »Dein Mund ist ein Vogel, der am Himmel steht zwischen zwei Flügelschlägen«.

Überhaupt findet sich viel Liebeslyrik in dem Band, mit Anklängen manchmal an Ricarda Huch, wie bei Margarete Neumann: »Die Innenflächen meiner Hände brennen vor Zärtlich-



keit nach dir«; dazu viel Naturlyrik mit Traklscher Melancholie vieles, das thematisch bei der Kriegslyrik der Jahre 43 bis 44 stehen geblieben ist, manches, das seine Herkunft von Bechert oder Brecht nicht verleugnen kann, und schließlich nicht so selten, wie mancher glauben möchte, wirklich moderne Bilder, echte Vorstöße in Neuland wie bei dem sehr begabten Bobrowski: »Aber der Mond, ein durchscheinendes altes Metall« ... »Ufer weide, bitterer Geruch, ein Grün wie aus Nebeln«.

Bezeichnend ist vielleicht, daß man weder Bildungsprotzerei findet noch eine umstrittene Modernität, wie sie in Westdeutschland häufig ist. Man ist vielfach »naiver« als bei uns, aber im guten Sinn des Wortes. Und man geht, besonders die Jüngeren, nüchtern mit der Sprache um, die »Poesie« tritt zurück, zugunsten der Dichtung. Vieles aus diesem Band hätte auch diesseits der Grenze geschrieben und publiziert sein können.

Berlin

Werner Wieberner

**Ernst Meister: Die Formel und die Stätte**

*Gedichte. Limes Verlag, Wiesbaden 1960.*

86 Seiten. 7.50 DM

Man kann seit einiger Zeit beobachten, daß die Metapher bei dem einen und anderen deutschen Lyriker etwas in den Hintergrund zu treten beginnt. Das hat sein Gutes. Der Prozeß der Reduzierung in dieser Richtung wird noch fortschreiten müssen, wenn die Stagnation überwunden werden soll, die man allemal halb spürt, trotz oder gerade der reichen Produktivität wegen. Eine gewisse Müdigkeit auf Seiten derer, die Lyrik zu beurteilen zu rezensieren haben, ist nicht zu verkennen. Ungaretti fordert erst unlängst wieder das »nackte Wort« für das zeitgenössische Gedicht. Die spanische Lyrik scheint auf diesem Wege bisher am meisten fortgeschritten. Jedenfalls werden unserer Lyrik aus einem neuen »Kargheit« des Ausdrucks frische Impulse zukommen.

In diesem Zusammenhang gewinnen die Gedichte Ernst Meisters ihre Bedeutung. Sie sind knapp, chiffriert, da und dort von zusammenfassender Formelhaftigkeit (darauf weist bereits das Wort von Rimbaud hin, das Meister seinem Band voranstellt: »...ich, gedrängt von dem Verlangen, die Stätte und die Formel zu finden.«). So heißen die beiden Schlußzeilen gleich da

ten Gedichts von Meisters Sammlung: »Wir sinken. Wir / wer-  
n Grund.« Das bedeutet nicht, daß der Autor in die Eindeutig-  
it der direkten Aussage drängt. Im Gegenteil. Die Mehrzahl  
eser Gedichte verharret in einem Bereich der suggestiven An-  
utung. Die Wort-Materie, in der Meister arbeitet, bleibt ange-  
hm matt, ohne Prunk (bei aller Eigenwilligkeit, manchmal  
seitigkeit der Bilder). Völlig eliminiert ist das rein beschreibende  
ement. Das wirkt – nach der deskriptiv-metaphorischen Entfes-  
ung, die wir in den vergangenen zehn Jahren erlebten – aus-  
prochen wohltuend. Bemerkenswert auch der sperrige, wider-  
ndige Rhythmus dieser Arbeiten.

er Band ist von einer beachtlichen Geschlossenheit. Kaum, daß  
an einer Zeile begegnet, die einem schon im Ohr ist. Eher  
nnte man ein Fragezeichen hinter vereinzelte »Verknotun-  
n« setzen: »Er, behäuft mit Verrot und Dunkel, / kehllos Ohn-  
biger unter / rudernden Flossen, fahrenden Kielen!« Zu den be-  
en Stücken des Bandes gehören *Zitat II*, *Vogelwolke*, das vierte  
edicht des kleinen Zyklus *Winterlich*, *Draußen*, *Rätsel der*  
*Nacht*, *Mittag*, *Seit jenem Scheitern*. Ein merkwürdig murmeln-  
s Sprechen, das sich, kaum ist es da, auch schon wieder ver-  
hließt, ist Meisters Gedichten häufig eigen. Keine stark hervor-  
tenden Gefühlsbewegungen, nur hin und wieder sich aufhel-  
nde, tagebuchartige Notizen wie: »Erstanden sind wir / zur  
rcht, sind darum auch / ihre Erstlinge und / verwandelbar in  
r Not«. Eine andere Strophe heißt: »Raum von Welten / und  
s Fleisches Verlies, / Verlassenheit, / Haus.« Alles andere bewahrt  
ne Ambiguität, wenn auch eine »Lösung« nah scheint. »Alles  
oppelgesicht / und / deutbar fast«.

Arlsruhe

Walter Helmut Fritz

**Conny Hannes Meyer: Den Mund von Schlehen bitter**

*Gedichte*. Otto Müller Verlag, Salzburg 1960.

Seiten, 9.80 DM

Das Lyrik-Bändchen von Conny Hannes Meyer ist ein Erstling.  
chon auf den ersten Seiten ist ein Gedicht zu lesen, das fest-  
lt und verschlungene Wortpfade entlangführt:  
s schweren scheiten roten holzes fügt den sarg  
e wölfin liebte blut und harz und dunkles

die bracke mit den weißen flanken war bestimmt  
die würgerin zu würgen noch beim schrei des moorhahns  
denn als mit blanken zähnen mohn sie riß in meinem garten  
lief sie am kreuz vorbei da sah sie Jesus  
denn jahr um jahr tat sie mir geißen ab in heißer hecke  
und mit den weißen fellen zwischen ihren lefzen  
vergaß sie naß vor schweiß zu Ihm zu heulen  
darum war ihr bestimmt die weiße bracke  
die scheiter roten holzes und der mohn  
sie hat ihn selbst gerissen aus den wiesen  
ich leg ihn ihr zu häupten in die erde  
ich weiß sie liebte blut und harz

Das ist nicht das einzige Gedicht von C. H. Meyer (geboren 1902 in Wien), in dem Geschlossenheit eine Funktion syntaktischer Spannungsbögen und Intensität eine Konsequenz der wortensprungenen schwebenden Inbilder und ihrer sparsamen Verflechtung ist. Aus den Ver fugungen des Wortlauts ergeben sich die Wortfolgen, aus denen sich wie hingespielt ein Sprachgeschehen fortspinnt, in dem die dunklen Male unserer Zeit sichtbar werden. Zu den geglücktesten Gedichten dieser Art gehören *schäferstunde* (»fülle die urne füll sie mit schwermut und angst vor dem worte das ich schweige . . . im zwielicht der wortnacht«); oder *über künftiges schreiben* (»geduldig will ich sein der mund von schlechtem bitter studentief . . .«); oder *lied einer toten prinzessin* (»schenke mir spinngeweb und seltnen moder und gibt mir tränen zu trinken noch und noch . . .«). An manchen Stellen vermag H. Meyer sich nicht energisch genug von Trakl und Celan, seinen unverkennbaren Meistern, zu lösen, da ist noch zuviel »haselgesträuch« und »Gottes weiße frauen«, zu oft Sprachfiguren wie »die hand voll tau bist du zu mir gekommen« (Celan: »Die Hand voller Stunden, so kamst du zu mir«), oder: »umsonst wirfst du steine ins wasser« (Celan: »umsonst malst du Herzen ans Fenster«). Auch mißlingen die Gedichtschlüsse noch zu oft; den höflich-kömmlichen »Formen« wurde – zum Glück – abgesagt, aber die »inneren« Sprachspannungsbögen tragen noch nicht konzis genug die Textur der Gedichte, so daß am Schluß oft die Federn springen, das Uhrwerk knarrt und die zuchtvolle Diktion ins Kläglich-Großartige entgleitet (»ewig verdammt . . .«, oder »gomorrhä gieße unter für sie«, oder »von den motorradfahrern«: »beglückt zu schellen sie im rasen«. Aber dann sind da, wenn man die g

gentliche reportagehafte Zeitkritik übersieht, Zeilen hohen Einflangs mit der inneren Wortmächtigkeit der Sprache. Sie geben das Versprechen, daß C. H. Meyer auch in Zukunft jenen »Spielraum des Gedichts« zu beschwören wissen wird, »einen freien Raum, in dem«, mit Walther Killy zu sprechen, »das Unausprechliche anwesend sein kann«.

Hühlerthal

Dieter Hasselblatt

### Unter Bruno Fuchs: Brevier eines Degenschluckers

Carl Hanser Verlag, München 1960.

107 Seiten. 8.80 DM

Jacques, der melancholische Narr bei Shakespeare, hat resignierend gesagt, die ganze Welt sei eine Bühne. Diese Ansicht teilen auch die Figuren – legitime Nachfahren des weisen Einsiedels – aus den Gedichten und Geschichten des Berliner Lyrikers Günter Bruno Fuchs. Sie sprechen jedoch ihre Überzeugung nicht mit dem unüberhörbaren Ton der Resignation aus wie Jacques, sondern mit dem des Hohns oder der Trauer darüber, daß es gerade ihnen verwehrt ist, die Welt als Bühne zu nehmen, auf der sie ihre Späße abziehen, auf der sie Kinderfeste feiern, auf der sie mit leeren Papphülsen den Mond betrachten dürfen.

Seine Konfessionen hat Günter Bruno Fuchs im *Brevier eines Degenschluckers* niedergelegt, das ähnlich wie sein priesterliches Gegenstück in vier Abteilungen gegliedert ist. Themen und Motive der Geschichten und Verse seines Breviers, das er selber mit vier Holzschnitten illustriert hat, stammen vorwiegend aus dem Bereich der Großstadt: Zoo, Buddelplatz, Kellerkind, Kanalbenner oder Hinterhof. Weitere Themen liefern ihm Rummel- und Spielplatz. Günter Bruno Fuchs schaut seine Stadt und ihre Bewohner mit Kinderaugen an, die noch nicht vergessen haben, daß an jener Laterne ein Soldat hing und in dieser Straße Eulenspiegel sich zu Tode stürzte. So spürt man hinter den Gedichten oft eine zeitkritische Intention ihres Autors, der mit seinen Texten das Kinder- und Narrenreich verteidigen will.

Darüber ist den Geschichten der poetische Reiz jedoch erhalten geblieben. In ihnen wird wieder das Wort gesucht, »das nur aus den Spielen gemacht ist – die Spiele sind unsere Boten«. So wie diese beiden Verse die besondere Stimmung des Bandes

deutlich machen, verweisen sie auf die Perspektive, aus der hier die Wirklichkeit gesehen wird. In einer der Geschichten kann Sandomir den kleinen Jungen Ti aus der langweiligen Schule herausholen und mit ihm in die Welt ziehen, in der es keine verstaubten Lehrmittelschränke gibt, sondern viele Abenteuer und Freundschaften mit dem Preisboxer und den Männern von der Lokomotive; in einer anderen – »Rezitativ des verwunschenen Kindes« – wird das Kreidemännchen auf der Schiefertafel, das den Blumen Wasser holen ging, von bösen Männern ausgelöscht und das Spielzeug – Hund, Lamm, Hahn und Entlein – getötet. Von solchem, den Märchenton treffenden Ausdruck reicht die Prosa Fuchs' bis zur Satire (z. B. in »Ratten werden verschenkt«) und zur sprachlichen Drölerie: (»Wer frißt kleine Kuchen um Mitternacht? Der große Mitternachtskuchenfresser«), während die Verse vom Aphorismus bis zum lyrischen Gedicht und zum Chanson einen Bogen spannen. Wo Verse und Prosa so einträchtig nebeneinanderstehen, ohne der Einheit des Ganzen Abbruch zu tun, liest man zu seiner Erbauung mit ungeteiltem Vergnügen.

Berlin

Peter Stutzke

**Lawrence Durrell: Clea**

Roman. Aus dem Englischen von Walter Schürenberg.  
Rowohlt Verlag, Reinbek bei Hamburg 1961, 318 Seiten.  
16.80 DM

Clea hieß die schöne, lesbische Malerin in Lawrence Durrells *Justine*; mit *Clea* hat Durrell nun seine Alexandria-Tetralogie abgeschlossen. In diesem vierten Band erscheint als Ich-Erzähler wieder der jener Darley, dessen kunstvoll gefügte Erinnerungen bereits den ersten Band konstituiert hatten, der dann in *Balthazar* zurücktrat neben den die Geschichte neu erzählenden Aufzeichnungen des Arztes Balthazar, und der in *Mountolive* nur eine Figur unter anderen war. Man hat viel von der »n-Dimensionalität« der Figuren Durrells, vom ständigen Wechsel der Aspekte gesprochen. Aber eine Figur wie Darley verändert sich eigentlich gar nicht; und wenn die anderen Hauptfiguren – Justine, Nessim, Pursewarden – sich dem Blick als andere darbieten, so handelt es sich wesentlich darum, daß Handlungen und Motive jeweils in ein neues Licht gerückt werden.



Durrell zufolge ist die innerste Absicht seiner Romanfolge eine Untersuchung der modernen Liebe«. Ein Unternehmen freilich, das allein schon durch die Verlegung in den europäisch-orientalischen Grenzbezirk an Typischem verlieren – wie an Leuchtkraft gewinnen – mußte; Liebe ist hier weder genormt noch der Arbeitswelt untergeordnet. Doch immerhin brechen sich Sinnlichkeit und Affekt an Erfahrungen der Vergeblichkeit; und gerade in *Justine* ist das Mythische mit moderner Psychologie, das Archaische mit dem Neurotischen geistreich kombiniert.

Wieder ist auch *Clea* erfüllt von Diskussionen und Demonstrationen der Liebe, deren äußere Topologie bisher schon vom Kinderbordell bis zur romantischen Passion reichte, und deren unendliche Vieldeutigkeit – als Aufsplitterung der Antriebe, als Anderssein« jeder Liebe – wirkliches zentrales Motiv geblieben ist. Der leise oder brennende Schmerz ist mit dem Gefühl fast notwendig gegeben; nicht umsonst kehren die Bilder des Scharren, Verwundeten, des Verschlingens und Fressens immer wieder. Cleas alte Klage: »Wir sind geboren, die zu lieben, die uns am meisten verwunden«, oder auch jener großartige Satz, wir seien »Äxte, um die zu fällen, die uns wahrhaft lieben«, werden im vierten Band wieder aufgegriffen: »So reichen wir den Liebeskelch herum, den vergifteten Liebeskelch«, sagt Balthazar.

Alexandria ist die Stadt von Antonius und Cleopatra; auch dies weist hin auf mythische Muster. Alexandria wird schon in *Justine* auch als Stadt des Inzests beschrieben; in der inzestuösen Liebe, wie der Pursewardens zu seiner Schwester, erscheint wiederum ein uraltes Muster belebt, jenes der altägyptischen Bruder-Schwester-Verbindungen. Ein anti-puritanischer Affekt durchzieht die Werke Durrells (der schon früher gerne satirisch über die Engländer geschrieben hat). In der Romanfolge Durrells ist vor allem Pursewarden der Zyniker und doch der, der nach Balthazars Worten am meisten unter dem Mangel an Zärtlichkeit in der Welt leidet; im Grund auch der am meisten Liebende; sein Selbstmord, erst in *Clea* gedeutet, soll seiner Schwester, als diese einen anderen liebt, endgültig Freiheit geben.

Die Sinnlichkeit der Romane Durrells geht am Ende doch auf Zeichenhaftes. »Lieben ist nur eine Sprache der Haut und alles Geschlechtliche nur eine Terminologie« (*Justine*). Clea sagt, es sei die Physis »nur die äußerste Peripherie, die Kontur des Geistes, sein fester Teil«. Die Sexualität wird hier zu einer »unge-

schickten Paraphrase des Poetischen, des Noetischen«; das biblische »Erkennen« steht dahinter.

Clea führt in die Kriegszeit. Darley kehrt von seiner griechischen Insel nach Alexandria zurück, einem frischen, morgendlichen Alexandria, in dem sich die Gestalten der Romane charakteristisch bewahrt oder verändert haben. Wiedersehen mit einer scharf und bitter gewordenen Justine, Wiedertreffen mit einem verfallenen Balthazar, den seine Leidenschaft für einen schönen Jüngling ruiniert hat – da erscheint zunächst das uns aus den älteren Bänden Vertraute unheimlich verstellt. Jedoch Durrell bewahrt hier noch seine alte Sprachkraft. Sie sinkt, wenn Balthazar am Ende wieder renoviert erscheint, vor allem aber in jener Liebesgeschichte von Darley und Clea, die wohl den Mittelpunkt des Bandes hätte ausmachen sollen. Sehr viel schärfere Kontur und die alte, gleichsam elektrisch geladene Atmosphäre gewinnen sofort gleich jene Partien wieder, in denen Clea sich von Darley entfremdet. Der Schluß: Clea, die Malerin, verliert bei einem gespenstigen Unfall eine Hand. Mit der Prothese, so erfahren wir noch, vermag sie aber jene Bilder zu malen, deren Vollendung ihr vorher versagt geblieben war. Kunst braucht »Künstlichkeit« – aber die Symbolik ist zu gewollt. – Die sich wie unabsichtlich zusammenschließende Erinnerungsfolge des ersten Bandes scheint ferngerückt. Alles ist nun realistischer, vordergründiger, erklärender. Als die eigentlich vollendeten Werke der Tetralogie werden uns daher die beiden ersten Bände gelten, die beiden letzteren nur noch zu Teilen.

In ihrer Figurenwelt hat und bewahrt Durrells Tetralogie ihren Rang durch die unvergleichliche Schärfe, mit der er sieht, die Knappheit und Konzentration, mit der er beschreibt. Seine Figuren sind Keime – was sie bilden, ist eine Welt von Sonderlingen. Es sind Wesen von maßloser Exzentrizität und störrischer Konsequenz, »alle Hysteriker und Extremisten«. Sie sind amoralisch und doch gewissensbeladen, das heißt, sie reflektieren unablässig über sich selbst und die anderen, sie versuchen sich selbst ständig zu rechtfertigen. Die große Zahl der grotesken Nebenfiguren macht vielleicht den eigensten Reiz der Tetralogie aus: lauter Triebwesen, Gnomen, Groteskfiguren, die zum Teil eine eigene närrische Sprache besitzen wie Scobie, dessen Lieblingsausdrücke am Schluß von *Balthazar* übersetzt werden. Pursewarden, die rätselhafteste und unerschöpflichste Figur, wird

Clea aus seinen Tagebüchern wieder lebendig, mit seinem tendenden Spott über den Puritanismus der englischen Kultur, einer Kunstlehre, die auf die Verkündung von Freude hinläuft. »Kultur meint Geschlecht... das solare Sexuelle und lunare Spirituelle in einem ewigen Zwiegespräch...« Er möchte »Jesus von Moses befreien«, und zugleich ist ihm die Kunst Verlängerung der Kindheit. In ihm, der mit Vornamen Ludwig heißt und so schon auf die deutsche Romantik hinweist, meint diese ihren alten Weg zum Orientalischen, wenn auch einer ganz anderen Stufe, noch einmal zu wiederholen.

Hamburg i. Br.

Helmut Olles

**William Faulkner: Als ich im Sterben lag**

Übersetzt von Hans Man. Aus dem Amerikanischen von Albert Hess und Gertrud Schünemann. Henry Goverts Verlag, Stuttgart 1961. 175 Seiten. 17.50 DM

**William Faulkner: Sartoris**

Übersetzt von Hans Man. Aus dem Amerikanischen von Hermann Stresau. Hoffmann und Junfermann Verlag, Reinbek bei Hamburg 1961. 339 Seiten. 18.- DM

**William Faulkner: Das Haus**

Übersetzt von Hans Man. Aus dem Amerikanischen von Elisabeth Schnack. Henry Goverts Verlag, Stuttgart 1960. 483 Seiten. 25.- DM

Faulkner, vom ersten Buch an war er die Verzweiflung seiner Kritiker, der Leser und seiner Bewunderer. Stets hat er etwas anderes geschrieben, als sie es erwarteten und hat dieses andere mit jener unerschütterlichen Selbstverständlichkeit getan, die kennzeichnend für die Genialität ist – daß er so etwas wie ein Genie sein muß, haben auch seine hartnäckigsten Gegner nicht im Ernst bezweifelt. Es gibt schon eine ganze Literatur von Deutungsversuchen über ihn; längst gehört er auch zu den lebenden Autoren, die für die Themen einer Doktorarbeit sein dürfen. Das stört ihn so wenig, daß er den Nobelpreis und andere Ehrungen, er hat gar keine Zeit für literarische Ablenkungen, er ist völlig einem geradezu kosmischen Tun hingegeben. Dabei nehmen sich die reichlich zwanzig Bände seines bisherigen Werks auch innerhalb der amerikanischen Literatur bereits wie ein Gebirge aus, Gipfel neben Gipfel.

fel wie von Titanenhand hingeklotzt. Kein Werk ist fertig im Sinne einer künstlerischen Vollendung, fast hat man bisweilen den Eindruck, er ändere oder korrigiere überhaupt nie, er gehe nur von einem Satz zum anderen. So ungefähr hat einst etwa Balzac gearbeitet, und natürlich hat davon abgesehen Faulkner nichts mit Balzac zu tun, nichts mit Proust oder Joyce oder sonst wem, ja, es wäre beinahe vorstellbar, daß er von ihnen alles nichts oder kaum etwas kennt. Dieser beispiellose Monomane seiner eigenen, selbsterschaffenen Welt kann sich auch nicht für etwas anderes interessieren, denn die Zeit drängt, er wird bis zum letzten Moment seines Lebens schreiben, und er wird zwar eine Welt, die Welt William Faulkners, zurücklassen, aber wird doch nach unerbittlichen Gesetzen ein Torso bleiben mit einer Wolke der Verzweiflung darüber, weil mindestens noch hundert Romane ungeschrieben blieben.

Da kann es nicht wunder nehmen, daß alle Maßstäbe versagen, daß die scharfsinnigsten Literaten von einer Hypothese zur anderen stolpern – William Faulkner ist eben eher ein Naturereignis als ein klassifizierbares Literaturphänomen. Es kann ihm nicht anhaben, daß er es den Kennern so leicht macht, Schwächen und Fehler zu entdecken. Mag er auch streckenweise bisweilen geradezu ungenießbar sein, so findet sich doch in jedem Werk wenigstens ein Höhepunkt, der jedermann überwältigt, den einfachsten wie den kritischsten Leser, wo alle Einwände und Aussetzungen schweigen, weil man gebannt ist wie durch einen plötzlichen Vulkanausbruch. Darüber hinaus besteht Faulkners Genie schließlich auch darin, daß sich bei ihm stets das Unerwartete an die Stelle des Neuen setzt. Inmitten eines Amerika, dessen Wissenschaftsgläubigkeit die Gleichheit aller Menschen nachgerade für ein klinisch fast gelöstes Problem anzusehen geneigt ist, zeigt William Faulkner mit geradezu dämonischer Beschreibungskraft das alte, aus der Erbsünde hervorgegangene Geschlecht unablässig im Tausel zwischen Angst und Hoffnung, verfügbar durch das Böse, grausam und traurig zugleich, unberechenbar und tragisch. Die schmerzhaftel Spannung in all seinen Büchern entspricht dem stärksten Gegensatz, der die USA bis heute durchzieht: Süd und Nord. Auch wenn ihn kein anderer als Faulkner bezeugte, würde es genügen. Es sind gerade hunderte Jahre seit dem Ausbruch des Bürgerkriegs vergangen, aber bei Faulkner hat man nicht selten die Vision, als ob die Geister d

schlagenen bis heute weiterkämpfen. Er ist der Titan unter den Vertretern der »Dark Tradition«, der gestaltungskräftigste und ertgewaltigste ihrer Träger.

In den drei Romanen, die hier vorliegen, steht jeder gewissermaßen für eine Schaffensepoche, so weit ein solcher Terminus Faulkner überhaupt zulässig ist. *Als ich im Sterben lag* ist gar eins der frühesten Meisterwerke. Die grotesk-dämonische Fahrt der Familie Bundren vom Dorf in die Stadt Jefferson, wo die tote Mutter beigesetzt werden soll, die hinten im Sarg auf dem Wagen liegt, alles in direkte, verhüllende und enthüllende Aussage aufgelöst – man kann es auch Inneren Monolog nennen, wenn man das darunter versteht, was Faulkner meint.

Im *Sartoris* beginnt dann der eigentliche Südstaaten-Zyklus. Dort glaubte man hier das Walten eines eher antiken als christlichen Schicksalsbegriffes festzustellen. Über den Sartoris steht ein unabwendbares Verhängnis. Sie leben alle irgendwie gegen die Zeit, gegen die Wirklichkeit, gegen das unwürdige Leben nach dem Bürgerkrieg, sie befreunden sich lieber mit dem Tod als mit dem Vergangensein ihrer Welt, ja sie suchen ihn heimlich, sie provozieren ihn so lange, bis er ihnen den Gefallen tut, sie ins Unwiderrufliche heimzuholen. Sie können nichts mit ihr wildes Blut, ihr unbändiges Herrengefühl, da ist keine Wirklichkeit mehr, in der sie sich frei austoben können, was sie wollen, gibt es für alles Geld der Welt nicht mehr, es gibt noch Einsamkeit, Verzweiflung oder den Rausch. Es gibt auch noch die alten Herrenhäuser mit Zedern und Eichen davor, wogt vom Duft der Glyzinien und des Jasmins, der riesige Mississippi rauscht durchs Land wie einst und je, und die Neger singen ihre schwermütigen Lieder – aber der alte Zauber ist verflüchtigt geworden und die Welt so unverständlich wie ein alter Grabstein. Und doch wiegt die schöne Narcissa am Ende einen Toten, nachgelassenen Sartoris, man forscht, ob er den »wildem Mann« habe, und »draußen vor dem Fenster war der Abend ein stiller, schlauer, fliedertraumartiger Flieger, und aus ihm wuchsen Ruhe und Frieden«. Ein großer, ein zermalmender, ein wunderbarer Roman.

Auch der gleichen Stadt Jefferson in Faulkners selbsterschaffener Fiktion Yoknapatawpha am Mississippi spielt auch der Roman *Das Haus*, der letzte Band einer Trilogie, der *Das Dorf* und *Die Zeit* vorangingen. Man nennt sie auch die *Snope-Trilogie*, und es ist der skrupellose Schurke von einem Snope, vor dem die ganze



Stadt zittert, erscheint bereits mit wesentlichen Zügen im *Sartoris*. In der riesig ausgreifenden *Komödie des Südens*, die nichtdestoweniger auch eine Faulknersche *Comédie Humaine* ist, gibt es die seltsamsten Quer- und Randbeziehungen, da werden hier und wieder Chargen plötzlich zu Hauptdarstellern. Diesen Fleming Snope erreicht hier also auf dem Gipfel seiner Macht die Vergeltung: 38 Jahre lang hat sein Vetter Mink Snope im Zucht haus auf den Tag der Abrechnung warten müssen...

Diese Trilogie ist 1925 begonnen und 1959 beendet worden. Ein flüchtiger Blick auf das Werkregister Faulkners lehrt, daß diese Frist von 34 Jahren fast das ganze übrige Schaffen umspannt und doch wurde auch dieses dreibändige Werk langsam und geduldig weitergeschoben. Die andere Zeit, die Geschichte oder Weltgeschichte floß dann so beiläufig mit hinein, wie eine Wirklichkeit, von der man hin und wieder Kenntnis nimmt, Kenntnis wie von einer langsam wechselnden Kulisse, die das große Drama höchstens begleiten, aber nie stören darf. Hoover, Roosevelt, der zweite Weltkrieg – das dreht sich wie ein schepperndes Karussell um die allein wichtige Welt von Yoknapatawpha, um das Welttheater William Faulkners, um den »Süden«, wenn das Wort den alles bedeutenden Klang hat, den es für den späten Enkel einer der »Southern Gentlemen« besitzt, die unter General Lee alle Schlachten, bis auf die letzte, gewannen. Das ist die Ilias und die Odyssee des Südens, aber eine ohne Phäaken und Rückkehr nichts als ein verzweifelter Traum – und doch wird er weiter geträumt in Mississippi, Virginia, in Georgia und Alabama. Weil dies aber bis heute so beharrlich und großartig-eigensinnig geschieht, hat es auch wieder die Macht einer Tatsache und die Kraft eines Geheimnisses.

Berlin

Walter Lenn

### C. P. Snow: Zeit der Hoffnung

Roman. Aus dem Englischen von Grete Felten.

Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart 1960. 448 Seiten. 16.80 DM

Der fünfundfünfzigjährige Charles Percy Snow, Chefphysiker einer großen englischen Elektrizitätsgesellschaft, hat mit seinem 1948 begonnenen und inzwischen auf acht Bände gediehenen Romanreihe »Fremde und Brüder« in der angelsächsischen We

offensichtlich Beachtung gefunden. Vermutlich war dies der Grund, ihn abermals den deutschen Lesern bekannt zu machen, und der Verlag der gegenwärtigen Ausgabe verspricht, den auf elf Bände berechneten Zyklus nach und nach ganz und gar in deutscher Sprache zu veröffentlichen.

Zeit der Hoffnung«, in England 1950 erschienen, ist ein von 1914 bis 1933 reichender Ausschnitt aus dem Leben des dem Autor gleichaltrigen Helden Lewis Eliot, der als Ich-Erzähler auftritt. Man gewinnt den Eindruck einer anspruchslosen, unbefangenen ins Breite gehenden Autobiographie mit vielen romanhaften Zügen. Dem ehrgeizigen Helden gelingt es, sich aus desolatem Kleinbürgermilieu allmählich nach oben zu rappeln – wie weit, werden wohl erst die nächsten Bücher zeigen. Die Andeutung eines Konfliktes liegt darin, daß Lewis Eliot sich dabei in das falsche Mädchen verliebt. Zeitereignisse bleiben, trotz der bezeichnend vollen Daten zu Beginn und Ende, so gut wie unberücksichtigt. Korrekt, mit etwas matter Anschaulichkeit, treten die Figuren ins Bild, die Ambitionen des Helden verleihen dem ruhigen Bericht eine gewisse Spannung, die Sprache lebt, wenn auch bescheiden, aus der soliden englischen Tradition. Das Ergebnis ist ein sympathischer und gepflegter Unterhaltungsroman, dessen Qualitäten nur durch seine darüber hinausgehenden Präntationen eingeschränkt werden.

Ob es notwendig war, dieses Buch bei uns zu veröffentlichen, nachdem es 1951 (unter dem Titel »Jahre der Hoffnung«) schon einmal in einer – jetzt allerdings nicht erwähnten – deutschen Übersetzung erschien, bleibt zweifelhaft.

Berlin

Hans Kricheldorf

# **Mannery O'Connor: Ein Kreis im Feuer**

Erzählungen. Aus dem Amerikanischen von Elisabeth Schnack. Claassen Verlag, Hamburg 1961. 252 Seiten. 14.80 DM

Die 1925 in Savannah (Georgia) geborene Erzählerin mit dem amerikanischen Namen gilt als literarische Hoffnung des amerikanischen Romans. In dem vorliegenden Novellenband holt sie ihre Menschen und Schauplätze aus dieser von Weißen und Negeren bevölkerten Heimat. Sie ist Realistin von sehr entschiedener Prägung, gebannt von einer nackten, trostlos häßlichen Wirklichkeit. Kleinbürger-

liche Küchen in einsamen Farmen sind ihr Milieu, dummstolze Frauen spielen eine wichtige Rolle. Jemand ist immer das Opfer unmenschlicher Konventionen: ein vereinsamtes Kind, ein taubstummes oder einbeiniges Mädchen, auch eine ungeliebte Großmutter, ein als »Symbol« ausgenutzter gelähmter General. Die Bosheit, die da oft zunächst harmlos maskiert auftritt, ist vollkommen unrührbar. Eine Welt von äußerster Lieblosigkeit umstellt die noch nicht ganz gemütsverkümmerten Geschöpfe. Es gibt nie einen Ausweg. Das geht so weit, daß in der schauerlich guten Geschichte »Ein guter Mensch ist schwer zu finden« (siegab für die amerikanische Ausgabe den Titel ab) in aller Ausführlichkeit, in aller Gemütlichkeit sozusagen, die Ermordung einer fünfköpfigen Familie durch Autogangster berichtet wird – nicht in sadistischen Einzelheiten, sondern indirekt mit fast schon surrealem schwarzem Humor. Beinahe noch mehr an die Nerven geht in »Brave Leute vom Lande« die Sache mit dem künstlichen Bein: es wird dem arglos liebenden unglücklichen Mädchen vom einem lasterhaften Bibelverkäufer mit unschuldigen Augen als fetischistisches »Souvenir« gestohlen.

Es scheint also, als hätten wir eine komplette Zynikerin vor uns. Aber das wäre ein Irrtum. In den beiden Erzählungen *Der Fluß* und *Der künstliche Nigger* wird unvermutet das Gegenteil deutlich: ein inbrünstiger Glaube an »eine Gnade, die aus dem Schmerz erwuchs, der keinem Menschen versagt ist«. Unmittelbar aus der versteinerten Hoffnungslosigkeit entspringt der Glaube, er ändert nichts, diese Welt ist böse und verloren von Grund auf, es ist ein Todesglaube, wie aus dem Fegefeuer.

In einem Fegefeuer ständiger Täuschungen und gegenseitiger Vergiftung läßt es sich durchaus leben, die Autorin macht nicht viel Wesens davon, so ist das eben, wer klar sieht, der hat sich damit abzufinden. Die zynische Methode wird benutzt von einer sehr sensiblen Schriftstellerin, die hart mit sich selbst umgeht und sich die Ausbreitung von Gefühlen nicht gestattet. Sie schreibt wie ein Mann, ihre Weiblichkeit ist jenes heimliche, sorgfältig ausgesparte »Trotzdem«. Die letzte und längste Erzählung *Leute von drüben*, ein Emigrantenschicksal, betrachtet von den mißgünstigen, schließlich bis zum Mord erbitterten Einheimischen, ist ein Meisterstück solcher eigentlich eher nordamerikanischen Erzählweise geworden.

Berlin

Hedwig Rohde

**Michel del Castillo: Die Gitarre**

Erzählung. Aus dem Französischen von Harriet Wegener.

Hoffmann und Campe Verlag, Hamburg 1960. 168 Seiten. 12.80 DM

Der junge, spanisch-französische Schriftsteller Michel del Castillo ist vor zwei Jahren in Deutschland zum erstenmal durch seinen Erlebnisroman *Elegie der Nacht* bekannt geworden. Der schnelle Ruhm, den sich der heute in Paris lebende, menschlich ungemein sympathische und bescheidene Autor mit diesem Buch und einem vielbeachteten Besuch in Deutschland erwarb, war berechtigt. *Elegie der Nacht* war kein großes, aber ein menschlich ergreifendes Erstlingswerk, ein Zeitdokument, das die Leiden eines spanischen Jungen in deutschen Konzentrationslagern ohne Haß und Erbitterung darstellte. Daß der Autor dafür nach einigen Komplikationen den deutschen Jugendbuchpreis bekam, war lohnenswert. In seiner Mischung aus Güte, Leiden und naiver Reinheit konnte man diesen autobiographischen Roman nicht ohne Anteilnahme lesen. Ein männliches Gegenstück zum *Tagebuch der Anne Frank*, wie der Rezensent seinerzeit schrieb.

Schon damals freilich war klar, daß die Stärke dieses Buches nicht in seiner formalen Könnerschaft, sondern in der Thematik lag. Hier schrieb sich ein junger, leidender Mensch das Trauma seiner Kindheit vom Herzen. Es war ein furchtbares Trauma: politisch und zeittypisch für unzählige Verfolgte. Inzwischen hat er ein zweites und drittes Buch veröffentlicht. Das zweite Buch ist für die Beurteilung eines jungen Schriftstellers fast wichtiger als das erste. Erst das zweite zeigt nämlich, ob er unabhängig von einem persönlichen Trauma noch etwas zu sagen hat, ob er wirklich »dichten« kann, ob er die Kontinuität eines literarischen Werkes erwarten läßt. Seit kurzem liegt nun von Castillo auch in Deutschen das zweite Buch vor: eine Erzählung, 168 Seiten lang, mit dem Titel *Die Gitarre*.

Auch dieses Buch ist wieder in der Ich-Form erzählt, aber es kennt nicht mehr den bei aller Melancholie doch gütigen, hoffnungsvollen Ton der *Elegie*. Castillo erzählt die recht trübe und bewegige Geschichte eines häßlichen Menschen, das Schicksal eines körperlich mißratenen und abstoßenden Zwerges, der ein Herz voller Sehnsucht, Träume und Liebe hat, aber wegen seiner Häßlichkeit scheitert. Es scheitert seine Hoffnung, durch Güte und Liebe den Weg zu den Menschen zu finden, es scheitert aber auch

seine Hoffnung, durch die geliebte Gitarre, die er gleichsam als Liebesersatz, als Symbol der Schönheit und der überwindenden Kunst gefunden hat, den Fluch der Einsamkeit abzuwerfen. Spanische Eigenart und Atmosphäre, ihre Härte und Grausamkeit, die mittelalterliche Hierarchie mag manches erklären. Sehr glaubwürdig wirkt dieser Monolog der Verstoßenheit nicht.

In seinem fünfseitigen Vorwort bemerkt Castillo: »Die Gitarre ist das Buch restloser Verzweiflung«. Nun, wir sind nicht dieser Meinung. Dazu fehlt ihm die Sprache. Um ein Buch »restlosen Verzweiflung« heute schreiben zu können, müßte man sprachlich eine harte, große und tiefe Welt aufreißen, wie es Faulkner, Sartre oder Camus getan haben. Dies ist nur der romantische, etwas kindliche, etwas süßliche Knabentraum von Verzweiflung. Alles ist weich, gefühlsschwelgerisch, ästhetisch und verträumt – der Traum ist überhaupt sein Lieblingsthema: Traum und Musik und Einsamkeit. Das erinnert an die Pubertätsproblematik des jungen Hermann Hesse. Also dann ein Jugendbuch, ein zweites Jugendbuch, wozu der Autor ja auf Grund des Jugendbuchpreises prädestiniert erscheint? Dazu träumt er zuviel in seiner Einsamkeit von sexueller Potenz und Vergewaltigungsreihen an seinen Mägden und Bäuerinnen.

Warum war die *Elegie der Nacht* trotz mancher Schwächen gelungen? Weil sie dem Autor mit der Welt der Konzentrationslager und Verfolgung ein Stück Welt, einen realen Gegenstand, einen Dialogpartner im Vorgang des Erzählens bot. Hier konnte er Tragik exemplifizieren. In der *Gitarre* gibt es keine Welt mehr. Der Autor bleibt zu sehr im Innenraum seiner Gefühle und Wehleidigkeiten. Er hat die Partnerschaft der Welt nicht. Darum ist die Erzählung auch nicht tragisch, sondern nur trübselig.

Frankfurt a. M.

Horst Krüger

**Robert Pinget: Ohne Antwort**

Claassen Verlag, Hamburg 1960.

109 Seiten. 10.80 DM

Ein alter französischer Herr, isoliert, ja verrückt im Sinne seiner Umgebung, schreibt Briefe an seinen verlorenen Sohn. Es sind Notizen über die Tagesläufe in einer Kleinstadt, manchmal aus den Elementen kahl und trocken zusammengebaut, dann wieder



n Surrealismen überwuchert. Er setzt immer von neuem an, in Brief wird abgesandt, »denn er mißtraut der Post«. Aber er scheinbar fängt er jedesmal wieder von vorn an. Jeder neue Anfang nämlich widerspricht dem alten: nichts Berichtetes scheint verlässlich, dauernd vertauschen sich die Zeiten und Handlungen, ein idyllisches Thema scheinbar, fast sentimental, aber mit einer tiefen, hintergründigen Melancholie vorgetragen. Auch dieses neue Buch hat man der Schule des nouveau roman zugeschlagen und tatsächlich scheint auch Pinget der im traditionellen Roman angeblich verratenen Objektivität der Dinge hinterherzulaufen. Er tut so, als käme er zurück mit leeren Händen, als ließe sich nicht einmal mehr diese Miniaturwelt erzählen vor lauter verdeckter Absurdität. (»Immer noch Sätze in meinem Alter«, heißt ein Schlüsselsatz der Briefe.) Doch am Ende entdeckt man in der Physiognomie dieses Autors weniger Ähnlichkeiten mit Robbe-Grillet und Beckett, als ihm selbst lieb sein mag. Plötzlich erinnern diese Notizen an die verschämte Romantik der *Testa*, ja sogar an die offenerzigere von *Unsere kleine Stadt*. Wie bei Hemingway, dringt auch in Pingets understatement, der großen Reihung des Faktischen und Banalen, das ausgelassene Gefühl fast deutlicher durch, als wenn es ausgesprochen würde. Vielleicht wäre Pinget also kühner, wenn er etwas bescheidener sein wollte, wenn er gewisse, nur nachempfundene Gesten der pariser Avantgarde aufgeben und sich mit gutem Gewissen als idyllischer Humorist präsentieren würde, was er wirklich ist: ein bitterer und idyllischer Humorist. Daß Humor keine Lesebuchkunst sein muß, die Kleinwelt kein literarischer Schrebergarten und Sympathie für kleine Schicksale kein billiger Sonntagstrost, hat er schon mit diesem Buch bewiesen.

München

Reinhard Baumgart

### Raymond Queneau: Stilübungen *Autobus S*

aus dem Französischen von Ludwig Harig und Eugen Helmlé.  
 Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 1961. 162 Seiten. 9.80 DM

Nach Zazie nun *Stilübungen*, wie sie der Autor Raymond Queneau in jenem und in anderen Werken verborgen immer schon praktiziert hat. Das Buch ist schon vierzehn Jahre alt. Man hätte es wohl ohne den inzwischen erlangten Erfolg von Erzählung und

Film *Zazie* nie in eine andere Sprache übersetzt. Jede Literatur behält zum Glück auch heute ihre »stillen Winkel«, die von den alles aufstöbernden Übersetzerbremsen nur unter besonderen Umständen besucht werden. Diese Stilübungen sind im Grunde ein Buch für Schriftsteller oder solche, die es gern werden möchten. Studien im wahrsten Sinne des Wortes, wie man sie bei einem gescheiten französischen Gymnasiallehrer – etwa bei Alain – in den oberen Klassen betrieb und auch heute noch weiter betreiben dürfte. Die ganze hellenistische Rhetorik und ihre während des Mittelalters und später noch eingeübten »Figuren« leben in dem Büchlein in praktischen Beispielen auf, vermehrt durch moderne Rede- und Stilformen. Das Kunststück, das an einem Beispiel gelehrt wird, besteht in über hundertfacher Variation ein und desselben kleinen Mustergeschichte von einem jungen ekligen Mann, der in einem Autobus drängelt, einen Knopf dabei los wird und am Gare St. Lazare von einem Kameraden auf seinen Verlust aufmerksam gemacht wird.

Ein Nichts an »Fabel« also, aus dem aber ein ungeheuer variablen »Etwas« geworden ist, nur dadurch daß es ein Meister kabarettistischer Rhetorik mit unterschiedlichsten Methoden der Darstellung formuliert. Das ist mit allen guten und bösen Geistern literarischer Equilibristik geschehen. Ein gebildetes Kabarett könnte sich hier reihenweise Muster ausborgen und Anregungen einhandeln. Am köstlichsten vielleicht die Geschichte auf »Icke, ickle«, die sicherlich fünfzig zu fünfzig von den ihrer schwierigen Aufgabe aussonst gut gewachsenen Übersetzern stammt, da es in diesem Fall von Argot zu Argot auf Äquivalenzen, nicht auf Übertragungen ankam. Gegen ein solches Buch bleibt bei alledem zu sagen, daß es mit seinen »Stilübungen« jeden eigenen, jeden gewachsenen Stil nur zerstören kann. Aber da ist wohl heute bei Franzosen und auch bei uns nicht allzuviel mehr zu ruinieren. Wer Sparsam an seltenem Bildungsgut hat, kann an dem Büchlein im praktischen Beispiel erfahren, was es mit Synkopen und Apokopen, Aphäresis, Homöophonie, Anagrammen, Synchisis, Litotes und vielen anderen Begriffen der spätantiken Rhetorik wie überhaupt der Sprachkunde und der Stilkunde auf sich hat. Der Verleger hat die lebenswürdige Bagatelle mit übertriebenem Aufwand Druck und Papier herausgebracht.

Berlin

Joachim Günther

**Albert Palles: Die Erfahrung**

man. Aus dem Französischen von

Immut und Gerda Scheffel. Rowohlt Verlag, Reinbek bei Hamburg 1961. 367 Seiten. 18.80 DM

Der Kunstbetrachter von heute befindet sich in einem Dilemma: Während er sich in seinem Alltagsleben immer neuen und kräftigen Reizen ausgesetzt fühlt, die ihn eher abstumpfen als sensibel machen, zieht sich die Kunst, die auf ihn wirken soll, in die Spannungslosigkeit, um nicht zu sagen: in die Langeweile zurück. Die Malerei wird monochrom und monoton zugleich, die Filme der Neuen Welle werden bewußt banal: der Erstlingsroman von Albert Palle benutzt, wie viele der modernen französischen Romane, die Langeweile als stilistisches Mittel. Da reist ein halbblinder Reporter mit einem lallenden Fotografen in ein Dorf, um die Story eines Selbstmörders aufzudecken. Dabei deckt er seine eigene Vergangenheit auf, die ihm jedoch ebenso gleichgültig ist wie der tote Jüngling. Der Krüppel scheint in zweierlei Hinsicht zum Liebling der modernen Literatur zu werden! Während der Zwerg bei Grass mit einer überquellenden Phantasie für seinen unterentwickelten Körper entschädigt, hat der Beckettische Krüppel immer auch Schaden am Geist erlitten – der Verfall des Körpers veräußerlicht nur noch symbolisch die innere Leere. Der Halbblinde, Alte, Gebrochene, der Palles *Erfahrung* erzählt, ist ein Beckett-Krüppel. Er streunt (in der Erinnerung) an den Hafenkais von Le Havre herum, arbeitet als Barkeeper und Lokalreporter, schläft mit Nutten und schlägt sich mit der Polizei, spielt den Widerstandskämpfer mit der gleichen Schickeljagangeweile wie den Liebhaber oder den Totengräber. Sein Blick zieht in einer Serie von Bildern vorüber, die zuweilen (in der sprachlichen Intensität) eine melancholische Faszination ausstrahlen, die aber, mindestens bis Seite 315, müde an den Leser vorbeizuglitschern wie die Wellen an den Kai von Le Havre. Daß der Vater stirbt, ist nicht eigentlich traurig, daß die Mädchen in der Bar nackte Brüste haben, ist nicht eigentlich erotisch, und daß die Deutschen schießen und Bomben werfen, regt nicht weiter auf: alles erscheint gefiltert durch das Grauglas der Erinnerung, und der sich erinnert, ist ein resignierter Krüppel. Natürlich ist so, weil Schreibweise und Perspektive zusammenpassen, ein solches Buch entstanden, es hat auch den Prix Renaudot bekommen,

und gegen die Langeweile, besser gesagt: die Monotonie als Stilmittel ist nichts einzuwenden, wenn sie beabsichtigt ist. Es wäre nur schade, wenn die Krüppelperspektive allgemein würde. Literatur bildet nicht nur die Welt ab, wie sie ist, sondern schafft auch die Welt, indem sie sie abbildet. Ob es nicht andere Wege gibt, den lauten Sensationen zu entfliehen, als gerade die Monotonie?

Berlin

Karl Günter Simon

### Italo Svevo: Ein Mann wird älter

Roman. Aus dem Italienischen von Piero Rismondo.

Rowohlt Verlag, Reinbek bei Hamburg 1960.

250 Seiten. 15.80 DM

»Ein sehr bedeutendes Buch ist da, Marcel Proust, *Du Côté chez Swann*, ein unvergleichlich merkwürdiges Buch von einem neuen Autor« – so berichtet Rilke über ein Buch, das er bald darauf als »beinahe langweilig« klassifizierte. Zu beiden Feststellungen hätte er schon ein halbes Menschenalter früher in einem andern Fall Gelegenheit gehabt, hätte nicht »die Einmütigkeit des Schweigens« Italo Svevos zweiten Roman boykottiert. Erst das Erscheinen des dritten, *La coscienza di Zeno*, 1923, durchbrach die Schallmauer der Provinzialität, die Svevo umgab. Dadurch machte erst die Fürsprache so bedeutender Kritiker wie Valéry, Larbaud, Eugenio Montale, James Joyce 1927 eine zweite Auflage der *Senilità* möglich, und erst seit wenigen Jahren verbreitet sich der späte Ruhm des Autors über die geschlossene Gesellschaft der literarischen Auguren hinaus.

1898, als man in Frankreich Anatole France, in Deutschland Sudermann, in Italien d'Annunzio las, wagte Svevo einen Roman zu veröffentlichen, der weder Glanz noch Feuer, weder Witz noch Sentiment aufzuweisen hat, der es aber an erbarmungsloser Akribie der Beschreibung, an Kälte, Sorgfalt und Präzision mit Prousts Erstling von 1913 aufnehmen kann: die Geschichte der Liebe des kleinen Angestellten und literarischen Dilettanten Emilio zu der herausfordernden blonden Provinzkokotte Angiolina. Triest ist nicht Paris, der mittelmäßige Held Emilio ist nicht Swann, der mit Königen speist, Angiolina ist nicht Odette – und dennoch stimmen alle Verhältnisse. Emilios Liebe ist, wie l'amore

wann, nicht Aufschwung und Süßigkeit, sondern Qual, Verneinung und Demütigung; und der Autor beschränkt sich mit seiner Gelassenheit darauf, die abgeschmackten Details und die großen Abenteuer einer belächelnswerten Liaison mit eisiger Ironie zu registrieren. Er ergänzt die Situation durch Emilio, den Freund, den Einzigen, der Angiolina verschmäht, und durch die Schwester, eine rauschgiftsüchtige alte Jungfer, die eben die Liebe hoffnungslos liebt, zu einem wohlarrangierten Quartett von satanischer Harmonie.

Die vielfältig abgestuften Peinigungen der Eifersucht, die fast wolgigen Qualen der Betrogenen und Gedeemütigten, der Verführten und Erniedrigten, die Arroganz der Gelangweilten, die Hilflosigkeit der Gutwilligen; die armseligen Freuden, die halben Erkenntnisse und die ausgeklügelten Versuche des Selbstbetrugs, die hilflosen Entschlüsse und vertuschten Widerstände, die ohnmächtige Pose und die Lust an der Trostlosigkeit – ist das Thema des Buches, das mit fast ermüdender Vollständigkeit, mit allen Mitteln, die die analytische Psychologie des 19. Jahrhunderts aufgespeichert hatte, dargeboten wird. Es ist unmöglich, was diese Mittel leisten.

Am endlich die makabre Episode ihr Ende findet, die Schwester stirbt, die Geliebte mit einem Defraudanten davonläuft, ist die geschmacklose Fassade von Glück und Leidenschaft zusammengefallen, der Emilio seine bescheidenen Qualitäten geopfert hat: Selbstachtung, Aufrichtigkeit, Prestige. Und nachher wird er nur noch: nichts Nennenswertes. Hinter der Fassade barg sich die Leere, hinter der Verlogenheit keine echte Substanz. Nichts von würdiger Resignation, von Entbindung schöpferischer Kräfte, von Trost, Entsagung, Überblick – senilità. Nachträglich fällt auf die Entwürdigung ein trüber Glanz: »bewundernd und entzückt« dauert der Alternde seine Erniedrigung.

Die Decouvrierung der modernen Existenz, an die unsere Zeitgenossen soviel Eifer verschwenden, ist hier schon geleistet – geschieht mit der unauffälligen Methode des Zwiebelschälens: Haut nach Haut wird entfernt, bis nichts überbleibt. Zugleich aber liefert Svevos Buch in seiner kargen Konsequenz ein Exempel von literarischem Rang, das sich zwischen Flaubert und Proust in Bescheidenheit behaupten kann. Dem Geist der Erzählung ist nichts unmöglich, und seine Wunder geschehen selbst in Triest.

Herbert Singer



**Max Bense: Bestandteile des Vorüber**

*Dünnschliffe Mischtexte Montagen. Verlag Kiepenheuer & Witz  
Köln und Berlin 1961. 120 Seiten. 8,50 DM*

Diesem Buch hat der Autor einen gelassenen Satz zum Gegebenen: »Vergeude Geist, es ist das einzige Mittel, ihn unvergänglich zu bewahren.« Es ist Alfred Andersch gewidmet und ausgerüstet mit einem Motto von Wittgenstein. Ein Nachwort erläutert sein Programm, der Klappentext verteidigt es als einen Versuch, eine »neue Literatur (zu) begründen, die ... nicht mehr von fremden würdigen Eingebungen abhängig ist«. Wem ein solches Buch nicht mehr die Augenbrauen hochreißt, der darf als abgebrüht gelten. Max Bense, der Autor, hat sich längst einen Namen gemacht als anregender, kaum als provokativer Ästhetiker, als ein Denker und Essayist, der empfindlich ist für aktuelle Fragestellungen, gleich anfällig für gewagte und für fahrlässige Assoziationen. Seit mehr als einem Jahrzehnt versieht er nützliche, nicht immer dankbare Zwischenträgerdienste zwischen den Arbeitsfeldern der Literatur, Philosophie und der technischen Informationstheorie. Der vorliegende Band liefert nun das erste Werkstück einer theoretischen Aufriß schon entworfenen und, wie uns versprochen wurde, nagelneuen ästhetischen Drehbank. Ziel dieser poetischen Texte soll es sein, »eine neue linguistische Prosa zu suchen, deren Aufgabe es sein könnte, eine vom sprachlichen Selbst losgelöste Schönheit zu vermitteln«.

Die traditionelle Literatur nämlich, so wird erklärt, hätte »in der Sprache« gearbeitet, die Gegenstandswelt nur innerhalb der festgelegten semantischen und grammatischen Grenzen eingefangen. Hier aber solle nun etwas »mit der Sprache« gemacht werden, also eine mit der Sprache als Material spielende, sie in bestimmten Verteilungsverhältnissen zur »Schönheit« organisierende, gegenstandsfreie Poesie entstehen. Es versteht sich, sicher auch nach dem Autor, daß diese Alternative zwischen einst und jetzt bestenfalls demonstrativen Wert hat, daß alle traditionelle Literatur soweit sie sich als poetisch von der Sprache sachlicher Mitteilung abhebt, stets auch mit der Sprache als Material gearbeitet. Immerhin, das Programm ist deutlich, der Fehdehandschuh liegt auf dem Tisch.

Tatsächlich finden sich allerlei »Dünnschliffe« wie dieser: »Mauern und Mauern aus Mauern von Mauern aus Mauern von M

aus Mauern«. Ihr informativer Wert scheint mir so gering, führe »statistische« (durch Häufigkeitsverhältnisse bedingte) Einheit durchsichtig. Theoretisch interessant aber hätten sie sein können, wenn Bense Genaueres mitgeteilt hätte über den Einsatz elektronischer Rechenmaschinen, die mit dem »Bewußtsein des Autors«, wie wir hören, bei der Verfertigung einiger Texte kameradschaftlich zusammengearbeitet haben.

Die kleine technische Anthologie gibt leider nur wenige Lösungen auf. Statt uns mit hieroglyphischen Schönheiten zu beschäftigen, wiegt sie uns lieber in Sicherheit und Konvention. »Veränderlich«, heißt es dann, »auf dem Grund der Sätze ruht das Wort das der Stein des Anstoßes ist lautlos« – ein modischer, sagen lila getünchter Aphorismus, dessen Mitteilung durch Gefühlstimbre, durch Stimmung, dessen Stimmung wieder durch ein Fragment-Denken getrübt scheint. Das Verhältnis der Texte zu sprachlichem Sinn läßt sich weder als frei noch als klavisch verstehen, es ist schlechterdings kokett.

Die verräterischer klingenden weitläufigen Montagen aus unverarbeiteter autobiographischer Material, in denen Erinnerungsreste vereint erscheinen: »Worte, Worte, nichts als Worte, letzte Worte eines Müßigganges unseres Intellekts, keine Bedeutungen mehr, aber offengehaltene, tote Poren der Geschichte, verstreut wie die Türen am Carriero Daou Casteu in Carros, wo der Geruch der Fellachen sich brütend von den gelben Wänden abspült und hart ist wie der Mistral im März, au reservoir, Max Bense.« Hier ist ein lyrischer Tourismus am Werk, der geographisch wie historisch gleich prunkvoll gebildet ist. Statt daß, nach der Meinung, die Sprache freigesetzt würde in gegenstandsvergessener Eigenbewegung, operiert sie geschäftig mit unendlichen Anspielungen. Das Persönlichste des Autors, seine Eitelkeit, regiert herrlicher in diesen »Mikromontagen« und »Makromischungen« als alle statistischen Schönheitsetze. Mit einem Wort: Bense, der Textautor, arbeitet im Rücken des Theoretikers. Seine Produktionen, für deren geistreiche Denkvorschläge (in der Meditation über Epikur) und metaphorische Entwürfen man durchaus nicht blind zu sein braucht, stehen dem Wesen nach Goethescher Bekenntnislyrik näher als manches gute Gedicht Poes oder Mallarmés, sind aber sicher – im Sinne Benseschen Ästhetik selbst – veraltet gegenüber Arbeiten von Gertrude Stein oder von Cummings. Die literarische Revo-

lution nämlich, zu der Bense immer noch auf die Barrikade der bisherigen Sprache ruft, ist seit hundert Jahren vorbereitet und seit einem halben Jahrhundert vollzogen. Seine eigenen Texte werden diese Karriere konkreter Prosa und Poesie kaum noch fördern. Wie sollte die Welt und ihre Gegenstände vergehen können, wie sollte »wissenschaftlich«, analog dem gesteuerten Bewußtsein einer Maschine dichten, wer noch nicht einmal von sich selbst abzusehen vermag?

Der Klappentext versprach die Produktionen eines »Musenmachers«. Man lasse sich davon keine Angst einjagen. Die Muse leben. Der Autor scheint sie für noble und gepflegte, durch und durch alexandrinische Damen zu halten.

*München*

*Reinhard Baumg.*

**Kurt Marti: Dorfgeschichten 1960**

*Sigbert Mohn Verlag, Gütersloh 1960.*

*62 Seiten. 2.40 DM*

Was der Schweizer Kurt Marti mit diesen Dorfgeschichten unserer Zeit versucht hat, ist ein literarisches Experiment im neuen Sinne des Wortes, eines das überzeugend gelungen ist, ohne daß es nachgeahmt oder auch nur vom Autor selber beliebig vervielfältigt werden könnte. Bei Dorfgeschichten denkt man an Thoma, an Hebel, an Auerbach, an etwas Fleischiges und Anecdotes, an Dialekt und Humor. Die Jahreszahl 1960 im Titel warnt vor solchen und ähnlichen Assoziationen. Die meisten dieser nur ein bis drei Seiten Umfang erreichenden Geschichten bestehen aus nichts als abgelauteten kleinen Dialogen und doch wirkliche Geschichten, Erzählungen mit weiten, ja unendlichen inneren Dimensionen. Der Erzähler läßt seine Personen allein durch das, was sie sagen, lebendig werden, ohne die mindeste äußere oder psychologische Deskription. Ebenso baut der jeweilige Vorgang nur in den Gesprächen auf, obwohl es eine Mal um ein ganzes menschliches Dasein, ein anderes nur um ein einmaliges zufälliges Gespräch, eine Unterrichtsstunde, eine Beichte, einen Handel oder dergleichen gehen kann. Äußerste Abstraktion bringt das Wunder der dichtesten Realität zum Stande. Derlei mag der Autor, der im Beruf reformierter Pfarrer ist, an den Parabeln und Geschichten der Bibel erfahren ha-

aber deren Stil, Methode und Tonart nachzuahmen oder nur als fernes Beispiel vor Augen zu haben. Wenn sie nichtstens so ernst und tiefsinnig wären, könnte man eher an eine epische Kabarettstücke denken. Der Effekt im richtigen Trag – und die Geschichten gehören rezitiert, nicht bloß »gelesen« – kann überwältigend komisch sein. Trotz ihrer Abgeschlossenheit – man könnte denken, ein Tonband habe die Dialoge aufgenommen – muß ein subtiler literarischer Kunstverstand bei der Formung dieser modernen Kalendergeschichten im Spiel gewesen sein. Der Erzähler hat sich nicht die geringste Abschweifung, keinen vom Vorgang nicht streng geforderten Seitenblick, keine Seitengedanken erlaubt, so wenig wie er selbst mit einem eigenen epischen Stil hervortritt. Ein Büchlein, das ein »Seminar« zur Interpretation und genauer Analyse verdiente, das zu den bewundernswürdigsten Dokumenten moderner epischer Kleinkunst gehört.

in

Johann Siering

**Edzard Schaper: Der vierte König**

Hrsg. von Jakob Hegner Verlag, Köln 1961.

Seiten. 15.80 DM

geschehen, unmittelbar oder unter der Maske des Historischen dargestellt, das Glaubensthema, eng mit ihm verbunden, bilden die wieder Fundus und Fundament der Bücher Edzard Schapers. Die Besonderheiten seiner Epik, stark in der Wiedergabe des Kosmischen, genau in der Spiegelung von Zeit und Umwelt, seine in der Zeichnung weniger Hauptfiguren, in ihrem analytischen Bestreben mehr ergründend als zergliedernd, zeigen sich in seinem neuen Roman *Der vierte König*.

Vorgänge spielen sich (wie oft in Schapers Büchern) in den Wäldern und Ebenen des Ostens ab, in einem Stück Welt, das dem Autor vertraut ist. Sie sind diesmal in eine Rahmenhandlung gefügt, die von der Gegenwart in die jüngste Vergangenheit zurückblendet: Kriegskameraden tauschen Erinnerungen, sitzen in der Gaststube eines ostfriesischen Hotels, und Major Gerichs beginnt plötzlich, von einem Geschehen zu berichten, das alle in seinen Bann zieht.

Gerichs gehörte im zweiten Weltkrieg dem Stab einer auf Le-

ningrad zumarschierenden Truppe an, die in einem orthodoxen Kloster im estnisch-russischen Grenzgebiet vorübergehend Quartier bezog. Dem Religiösen fernstehend, kommt der Major mit dem Kloster und seinen Insassen in nähere Berührung, lernt sie achten, ihre Gläubigkeit respektieren, lernt aber eines Tages auch die ungeheure Gefahr kennen, die diese Mönchssiedlung in mitten der Einöde Rußlands bedroht.

Gab es in der Führung und Leitung der Truppe immerhin noch Elemente, denen Abt und Kloster vertrauen durften, die sich sogar noch zu ihrem Schutz und Schirm aufwarfen, war damit selbst im abnormen Kriegsgeschehen Menschlichkeit noch nicht vollends aufgehoben, so ändert sich das, als nach dem Abzug der Truppe ein ziviles SS-Kommando in den Klosterbezirk einrückt. Im *Vierten König* geht es um kaum anderes als in der *Sterben der Kirche* und im *Letzten Advent*, nämlich um die Bedrohung des Glaubens in einer gottfeindlichen Welt. Den Titel erhält der Roman von einer alten russischen Legende, die sich allerdings wie ein Fremdkörper in ihm ausnimmt und wenig glücklich mit der Haupthandlung verbunden ist, der Legende vom russischen König, der einstmals als vierter den Drei Heiligen Königen aus dem Morgenlande auf ihrer Suche nach dem Stern folgte, ohne sein Ziel zu erreichen: Er erlebte statt der Geburt die Kreuzigung des Herrn und ist seitdem ausersehen, für immer als einer der Niedrigsten und Ärmsten die Passion Christi über die Welt zu tragen und in seinem Volk wachzuhalten. Es sind manche Bezüge zu Romanhandlung ahnbar. Sie bleiben aber in vielem dunkel und unklar, so daß man angesichts der partienweise meisterhaften Prosa dieses Buches die Legende, obwohl als Kernstück gedacht und im Titel verankert, fast sogar missen möchte.

Hamburg

Wilhelm Jacc

**Andrey Belyj: Die silberne Taube**

Aus dem Russischen von Gisela Drohla.

Insel Verlag, Frankfurt a. M. 1961. 416 Seiten. 17.80 DM

Die *silberne Taube* erschien 1909, vier Jahre nach der russischen Erhebung von 1905. Im Mittelpunkt des Geschehens steht eine mystische Sekte, die auf dunkle, rational völlig unfäßbare Wege getrieben von einem Erlösungsstreben sich berufen fühlt, das H



bringen. In den Bann der »silbernen Taube« wird der »Held«, Student, gezogen, der dabei alles verliert, zuletzt sogar sein Leben.

ht man dem Gefüge dieses Romans tiefer nach, so zeigt sich d, daß mehrere Themen ineinander verwoben sind. Domi- rend ist das große Thema der Auflösung einer Ordnung, äh- nlich wie in Belyjs *Petersburg*. Auch das alte Thema der Aus- andersetzung mit dem Westen, das Rußland mehr als zwei Jahrhunderte beschäftigt hat – und noch heute auf eine neue Weise leidenschaftlich erfüllt – klingt, schwer zu fassen, doch fassbar, hier als ein mehr lyrisches Motiv an.

Auflösung, das Hauptthema, gibt dem Roman seine beson- dere Farbe und Dynamik. Alles kehrt sich um: »Seht – mit dem Blick nach unten tanzt das Haus in der Tiefe auf und nieder... Es ist alles, wie alles für mich plötzlich auf dem Kopf steht!« denkt der Student, der, der Magd des Sektenführers verfallen, nicht weiß, daß er damit bereits in die Fänge der silbernen Taube ge- fallen ist. Was steht nicht alles auf den frühen Bildern Chagalls auf dem Kopf, die wenig später als dieser Roman entstanden sind! Alles ist zwielichtig geworden. Das Gesicht des Sekten- führers zeigt zur einen Hälfte eine »Teufelsfratze« und zur an- deren die eines »Heiligenbildes«, während das eigentliche Ant- litz aus »unentwirrbare Linien« bildet. Und während in der dörf- lichen Tischlerwerkstatt dieses religiösen Magiers Mordpläne wie ein böses Gewächs in den Gehirnen wuchern im Namen der Erlö- sung durch die silberne Taube – den Heiligen Geist –, über- nimmt den zum Schreinergehilfen gewordenen Studenten hier der Friede«.

*Petersburg*, dieser geniale vorangegangene Wurf Belyjs, hinter- läßt das Bild einer im roten Domino dahintanzenden, geahnten, doch wieder unwirklichen Revolution, getaucht in Nebel und Fäulnis und von nachtschwarzem Fieber befallen. In der *silbernen Taube* wird dieser Tanz der Auflösung mit festem, bäu- erlichem heißem Griff getanzt; im hellen Licht der Sonne, »in dem hellen, von glühendem Glanz erfüllten Abgrund des Tages«, um- geben von Fliegen und die Nächte erhellt von Blitzen und Donner. Ist die von lyrischer Dynamik erfüllte Sprache Belyjs in *Petersburg* vielleicht noch stärker und symbolhafter mit den Ge- schicknissen zur Einheit geworden – sie hat manchen Nachahmer gefunden – so ist in der *Silbernen Taube*, deren Schnabel manch-

mal dem eines mordenden Habichts gleicht (auch das Namenssymbol des Romans ist gleichsam auf den Kopf gestellt), viel vor dem »Geheimnis« der russischen Seele intuitiv erfaßt und sichtbar gemacht. Ist all das, was Belyj als lebendig empfand, heute in der neuen Ordnung völlig erstickt? Kein Land birgt so viele Geheimnisse wie Rußland.

München

Ernst Saemisch

**Witold Gombrowicz: Ferdydurke**

Roman. Aus dem Polnischen von Walter Tiel.

Verlag Günther Neske, Pfullingen 1960. 307 Seiten. 16.80 DM

Wer bei uns die kulturellen Hervorbringungen der sogenannten »kleinen Nationen« ins Auge faßt, findet seinen Blick unversehens eingeengt. Mit dem alten Brauch, Kunst und Literatur dieser Länder in irgendeinem Zusammenhang mit ihrer Folklore zu sehen, aus der sie irgendwann ihren Anfang nahmen, wird nur ungern gebrochen. Wo auch das letzte Tüpfelchen des nationalen »Kolorits« fehlt, liegt, scheint es, die Enttäuschung nahe. So als ob etwa unter den norwegischen, südslawischen, rumänischen oder polnischen Büchern unserer Zeit nur diejenigen des Lesens (und des Übersetzens!) wert seien, die unter den im dunkelsten Deutschland erfundenen Begriff der »Blut-und-Boden-Literatur« fallen.

Hier scheint einer der Gründe dafür zu liegen, daß die polnische Literatur der letzten dreißig Jahre nur langsam und vereinzelt in Übersetzungen bei uns sichtbar wird, obwohl gerade sie längst über die lediglich nationale Orientierung hinausgewachsen und tatsächlich – wie es eine für die Situation charakteristische Formulierung im Vorwort einer eben bei uns erschienenen polnischen Anthologie sagt – »in nichts den westlichen Literaturen nachsteht«.

Bei Witold Gombrowicz' Aufsehen verdienendem Roman haben freilich noch andere Umstände mitgewirkt, daß er erst dreißig Jahre nach seiner Entstehung in deutscher Sprache erscheinen kann. Der Kriegausbruch überraschte den damals fünf- unddreißigjährigen Autor in Argentinien und machte ihn zu Emigranten. Und das Nachkriegsregime seiner Heimat breitete über sein Buch ein Schweigen, das nur einmal 1957 von d

sationellen Erfolg einer einzigen »Tauwetter«-Neuaufgabe durch-  
 rufen wurde.

Die zwei Jahrzehnte, die der Roman warten konnte, ohne  
 entliche Spuren von Rost anzusetzen, verraten genug über sei-  
 n Rang. Mehr noch: was damals in Warschau vielleicht nur als  
 lscharf zugespitztes Experiment geschrieben wurde, wird in-  
 schen durch eine Entwicklung bestätigt, die von Frankreich,  
 r auch von Amerika und Deutschland aus der zu Unrecht  
 esagten Form des Romans neue Impulse gegeben hat. Mit  
 em fast stechenden Glanz strahlt »Ferdydurke« die Faszination  
 genialen Vorläufers aus. Und es gehört zu den tragischen  
 sequenzen der kunstfeindlichen Geschichte unseres Jahrhun-  
 s, daß dieser Vorläufer nicht auch einer der Wegbereiter in  
 opa werden konnte.

Macht der Form! Völker sterben durch sie. Kriege ruft sie  
 vor. Sie verursacht, daß in uns etwas entsteht, das nicht aus  
 kommt... Große Entdeckungen sind noch unerläßlich – ge-  
 tige, von weicher Menschenhand gegen den stählernen Pan-  
 der Form geführte Streiche..., damit der Mensch seine Steif-  
 verliere und in seinem Inneren die Form mit der Formlosig-  
 das Recht mit der Anarchie, die Reife mit der ewigen und  
 nen Unreife versöhne.« Man braucht nicht erst diese Sätze  
 inem der barocken reflektorischen Einschießel des Romans zu  
 n, um den Absichten des Autors auf die Spur zu kommen.  
 abrowicz zeigt sie in seinem Buch an der glitzernd-diffusen  
 r des dreißigjährigen Ich-Erzählers Jozio, der gleich zu An-  
 in einen siebzehn Jahre alten Pennäler umgemodelt und  
 s ist der »Inhalt« der Erzählung – durch groteske Marionet-  
 immer weiter in Unreife und in die »Modernität« hinein-  
 eben wird. Soziale Problematik des Pilsudski-Staates fließt  
 n Ende ein. Die Liebe stopft Jozio schließlich den Mund – »die  
 ee«, wie es bei Gombrowicz heißt.

er Text, in einem knatternden Allegro geschrieben, das nur  
 h zwei symmetrisch angeordnete Einschübe unterbrochen  
 , entwirft mit Aggressivität und explosivem Sprühen gewis-  
 saßen das Gegenbild einer »pädagogischen Provinz«, ein  
 er zufälliges) Negativ der Wege zur Reife im »Wilhelm Mei-  
 der »Wanderjahre«. Dabei steht für den polnischen Dichter  
 lich die fragwürdige Rolle im Vordergrund, die das entgöt-  
 Jahrhundert dem Intellektuellen zugeschoben hat: als Non-

Konformist steht er genauso im Banne der zivilisatorischen Sinnentleertheit, wie er ihr als Konformist unterworfen ist. Der unverbrauchten Aktualität dieser Fragestellung entspricht die Gegenwärtigkeit des sprachlichen Ausdrucks. Er reicht von der surrealistischen Verspieltheit bis zum scharfen Schuß. Der Übersetzer hatte es unverkennbar nicht leicht mit diesem Feuerwerk. Manchmal hat man das Gefühl, als werde die einer Azetylenflamme vergleichbare sprachliche Helle des Originals allzusehr durch Papierenes gedämpft. Doch sind gelegentliche Mängel (einmal ist »weitliegendst« stehen geblieben!) wohl weniger der fühlbar bemühten Übertragung zur Last zu legen als den Schwierigkeiten der Vorlage.

Auch wenn »Ferdydurke« heute nicht mehr die Wirkung haben sollte, die ihm noch Ende der vierziger Jahre in Deutschland sicher gewesen wäre – das Verdienst des Verlages, den bedeutendsten polnischen Vertreter des Experimentalromans dem deutschen Leser bekannt zu machen, kann nicht hoch genug bewertet werden.

Berlin

Hans Kricheldorf

**Sergiusz Piasecki: Straßenballade**

Roman. Aus dem Polnischen von Hans Goerke,

Verlag Kiepenheuer & Witsch, Köln 1960. 344 Seiten. 16.80 DM

Der polnische Originaltitel dieses ein wenig zu virtuosen, gesellschaftskritischen Romans lautet etwa: »Leben eines abgerüsteten Menschen«. Das Prädikat »abgewrackt« wäre richtiger. Es handelt sich um einen Obermonteur von der Postverwaltung, Michael Lubien, der seine Arbeit aufgibt, um als Kriegsfreiwilliger gegen die Bolschewisten zu kämpfen. Nach dem Sieg wird er 1921 aus der polnischen Armee entlassen und führt in Wilna ein obdachloses Hungerdasein, wodurch seine vaterländischen Glaubenswerte und Ordnungsprinzipien bis zur letzten Entblößung einer labilen, romantischen Menschenseele in Nihilismus abfallen und eine völlig abgerüstete, elende Kreatur übrigbleibt. Das Thema ist nicht neu, dagegen eine östliche Version seiner Asozialität erschreckend. Michael Lubien beginnt eine menschliche Gesellschaft anzuklagen, für die er sein Leben in Soldatenuniform aufs Spiel setzte, er sieht sich gezwungen, sein Recht auf

stanzminimum allen Ordnungsgesetzen entgegen zu betreiben, wobei ihm völlig einerlei ist, was daraus wird, da er sich dem geordneten Aufenthalt in einer Gefängniszelle sehnt. Entledigt sich seiner schmutzigen Leibwäsche, verkauft sie auf dem Markt um den Preis einer Tasse Kaffee und trainiert seine physischen Kräfte für die Kunstgriffe eines Taschendiebs. Nächte verbringt er auf Dachböden, in Veranden und Garlauben, oder auf Baustellen, wo er undefinierbare Breireste und undefinierbaren Töpfen verschlingt. Einen Ballen gestohlener Betten gaunert ihm ein diebischer Tapetenhändler unter Drohungen ab, in einem Gartenhaus stiehlt er einen Anzug, verkauft einem Friseur, kann sich endlich den Magen etwas vollstopfen, kumpiert bei Straßendirnen und teilt den elenden Erlös seiner Diebereien mit einer noch größeren Elendigkeit. Vor dem Ende wird ihm die Tätigkeit als Modell für pornographische Szenen angeboten, was ihn einigermaßen nährt. Unter Billspielen animiert man ihn für ein abgekartetes Wettsystem, schließlich gerät er unter eine Scheckfälscherbande, mit der Aufgabe, in mancherlei Kostümierungen das Einlösen dieser umfritten amerikanischen Dollarschecks zu besorgen, wobei ihm beträchtliche Summen in die Hände fallen. Er führt das Leben eines schäbigen Elegantlings, verschwendet seinen Gauneranteil in Luxuslokalen, gefällt sich dabei in der Rolle eines Verbesserungers und verschenkt manches von diesen Summen Gerechten und Ungerechten. Von der Polizei geschnappt, sieht sich schneller im Gefängnis, als er dachte. Mit einer weltverbessernden Geste endet schließlich dieser Roman nach 344 Seiten. Michael Lubien leiht Teile des ergaunerten und versteckten Geldes einem Mithäftling zur Gründung einer bürgerlichen Existenz aus, wodurch ihm regelmäßige Prozente zufließen. »So tiefen anderthalb Jahre aus dem Leben eines Entwaffneten – dem törichtsten Leben. Doch nicht jedem hat das Schicksal oder die menschliche Gesellschaft das Patent auf ein »kluges« Leben gegeben. Viele sind übergangen worden, sie sitzen in Gefängnissen, taumeln hungrig und obdachlos durch die Straßen, schlafen in Kellergewölben, stehlen... Ob es wohl einen Sinn hat, mich mit meiner Erzählung aufzustören aus einem satten, behaglichen Leben – mit einer Erzählung von jenen Entwaffneten?«

Wojciech Piasecki ist dem deutschen Leser durch seinen im Zuchthaus geschriebenen Schmugglerroman: *Der Geliebte der großen*



Bärin bekannt. *Straßenballade* ist in der Ichform geschrieben. Wenn man will, das Buch eines Moralisten aus der Unterwelt nicht aber, wie naheliegend, aus einer parteigebundenen sozialistisch-realistischen Retorte. Der Autor arbeitet offenbar mit persönlichen Erfahrungen. So nebenher wird der Leser mit manchen kleinen Soziologien vertraut gemacht, etwa jener der Taschendieberei, der Billardspielerei oder der innigen Liebesfähigkeit von Partnerinnen pornographischer Aktszenen, zu guter Letzt der vom Dasein hinter Gefängnismauern. Ein guter Roman, stark in der Milieuschilderung, etwas kolportagehaft in den moralischen Tendenzen.

Berlin

August Scholz

**Oskar Maria Graf: An manchen Tagen**

*Reden, Gedanken und Zeitbetrachtungen.*

Nest-Verlag, Frankfurt a. M. 1961. 376 Seiten. 19.80 DM

Wer sich wie Graf selbst als »Provinzschriftsteller« bezeichnet und gegen das Epitheton »berühmt« verwahrt, freimütig seine Mittelmäßigkeit betont, »den ernsthaften Vorschlag« macht, »einen Verein mittelmäßiger Schriftsteller zu gründen« und dazu erklärt: »Das wäre der einzige Verein, dem ich allzeit als aktives Mitglied beitreten würde« – der macht dem Kritiker das Leben sauer. Bescheinigt der Kritiker ihm kurzerhand die Mittelmäßigkeit, dann klingt das ruppig, lobt er ihn, gerät er leicht in die fatale Lage, den Autor vor dem Autor zu rechtfertigen. Die Situation hat aber auch ihr Gutes: dem Kritiker bleibt nichts anderes übrig, als alle konventionellen Rücksichten und Floskeln beiseite zu lassen, sich ganz auf die Sache zu beschränken – und damit der so wohlthuend direkten Schreibart Grafs gerecht zu werden. Der vorliegende Band bietet einer kurzen Rezension zudem noch eine Schwierigkeit: die bunte Vielfalt seiner Themen. »Um Missverständnissen vorzubeugen«, warnt Graf gleich eingangs davon, von diesem neuen Buch etwas »Abgerundetes, Geschlossenes und Ganzes« zu erwarten. Vielmehr hält er jedes Stück für »nicht anderes als die persönliche Sinngebung eines glücklichen oder melancholischen Augenblicks ...« Zwar schildert er feinfühlig die rauschhafte Entrückung beim Erlebnis, die überraschende Heftigkeit solcher Augenblicke, den unwiderstehlichen Zwang

Niederschrift und das dabei empfundene Glück, zu erkennen, in selber Rechenschaft zu legen, aber er spricht trotz aller Bedeutung für die persönliche Entwicklung auch von »einer nützlichen Stilübung« und von der »ironischen Rührung« bei späterer Lektüre und beschließt dieses Kabinettstück von Einleitung jeder mit sympathischer, augenzwinkernder Tiefstapelei: »Daß ich aber seit langem davon überzeugt bin, daß das Wort in unserer jetzigen Zeit nichts anderes mehr ist als ein Kommunikationsmittel und längst jede moralische Wirkungskraft verloren hat, habe ich auch diese Stücke nur für mehr oder weniger gelungene schriftstellerische Erzeugnisse.« Da ist die für den ersten Deutschlandbesuch (1948) geplante Rede »Die deutsche Literatur unteilbar«. Sie befaßt sich klug und empfindsam mit der eigenen Problematik und dem äußeren Schicksal der emigrierten Schriftsteller und der Rolle, die die Sprache darin spielte und spielt. Graf kommt zu dem Schluß, daß wir Deutsche »trotz Goethe und Schiller nie zu einer wirklichen Nation zusammengekommen sind, sondern es bestenfalls zu einer reglementierten Organisation gebracht haben... daß nur unsere Sprache und nichts anderes uns als Volk existent erhalten und schließlich wieder einigen wird«, und er bezieht das auf die Deutschen in Ost und West ebenso wie auf die Emigranten. Dieser Optimismus scheint im Widerspruch zu dem eingangs geäußerten Zweifel an der »moralischen Wirkungskraft« des Wortes zu stehen. Man darf jedoch nicht übersehen, daß Graf diese Ohnmacht lediglich als augenblicklich gegeben sieht und daß sein Vertrauensvotum für die Kraft der Sprache zum guten Teil den Charakter des – noch nicht irrationalen – Wunschtraumes hat. Als Aufruf zur Besinnung aber sollte diese Rede sehr nachdenklich machen. Nachdenklich machen ist überhaupt Grafs Stärke. Er tut das nicht mit säuerlicher Miene, er tut es viel wirkungsvoller nach dem Muster jenes Lehrers aus Spoerls »Feuerzangenbowle«: »Da stellt sich mir vor, wir sind alle ein wenig dumm.« Wohlgemerkt: Graf spielt nicht den Dorftrötel, er wird nicht ulkig und er hütet sich durchblicken zu lassen, daß er es natürlich besser weiß. Er weiß es gar nicht besser, jedenfalls nicht mit dem arroganten Anspruch des grundsätzlichen Besserwissers. Er betrachtet nur die Dinge mit dem klaren Blick eines ungemein gesunden, unverbildeten, von der Gedanken Blässe ganz und gar nicht angekränkelten Mannes. Er sieht manches und mancher da von seinem aus eigener und fremder

der Eitelkeit getürmten Podest herunterpurzelt, wie Plunder da in gewaltige Staubwolken zerstiebt – das ist ein Ereignis. Und amüsant obendrein. Wenn Graf sich etwa unter dem Motto »Unser Dialekt und der Existenzialismus« Heidegger vornimmt und weiter nichts macht, als ihn ohne Rücksicht auf die gebräuchliche Liturgie auf die eigenen Worte festnagelt, dann bleibt kein Stein auf dem anderen und kein Auge trocken. Ähnlich geht es zu, wenn er die psychoanalytischen Untersuchungen von Demetrio und Simenauer über Rilke auf hohle Stellen abklopft oder wenn er die gescheiten, zugleich zynischen und verschmitzten Argumente eines jüdischen Freundes mitteilt, der zum Katholizismus konvertierte, jenem Katholizismus bayrischer Prägung, den Graf selber als so kommod schätzt.

Dabei ist Graf nie destruktiv oder gar böse, er lehnt nicht kategorisch ab, er rückt nur zurecht. Er verfügt in hohem Maße über die wohl vornehmste Tugend des Kritikers: gelten lassen und anerkennen. Er schreibt einen verblüffenden Essay über Rilke, dem er 1917/20 in München begegnete und – nach seinem eigenen Zeugnis – viel verdankt, von dem aber kaum bekannt ist, daß er der sozialistischen Gruppe um Kurt Eisner, Ernst Toller und Professor Jaffe nahestand. Weder verfällt Graf dem üblichen kunstgewerblichen Rilke-Kult, noch dem neuerdings modischen gehässigen Herabmindern, noch begnügt er sich mit akademisch trockenem Registrieren. Er bemüht sich einfach zu zeigen, was aus dem Mann dran war.

Oder er schreibt über den zeitlebens verehrten, bewunderten und dennoch oft genug als Ärgernis empfundenen Thomas Mann über Gorki, über Ludwig Thoma, Karl Valentin, Tolstoj, Hesse, Andersen-Nexö, George Washington, Theodore Dreiser. Unbefangen, mit ehrlichem aber nie apodiktischem Urteil, voll Verständnis für fremde Eigenart und bereit anzuerkennen. »Ein gebildeter Mensch« – heißt es in den »Notizen über Bildung« – »ist weder dumm noch beschränkt, und seine Klugheit wohnt mehr in der Nähe der genießenden Weisheit. Er ist ein dankbarer Aufnehmender und ein neidlos Verschenkender... Er bleibt kraft des Feuers, das in ihm brennt, immer Herr seiner selbst, und in Zeiten, da Geistiges hauptsächlich danach beurteilt wird, ob es einen realen gesellschaftlichen Nutzen abwirft, eine sehr abseitige ja meist sogar suspekte Erscheinung. Dem inneren Prozeß, den er durchgemacht hat, verdankt der Gebildete seine untrügliche

findung für jenes Echte und Gültige, welches die Zeiten und gesellschaftliche Wandlungen überdauert. Einzig und allein aus wächst, wenn man will, sein Wert, sein »Nutzen.«  
 t man dazu noch: »Ausdrücklich muß der marxistischen Auf-  
 ung, die der Bildung eine »soziale Funktion« zuweist, wider-  
 chen werden«, und zwar weil Bildung eben nicht »etwas all-  
 ein Erlernbares« ist, »das auf Grund genügender Schulung zu  
 m brauchbaren Instrument, zur Waffe im Kampf um die poli-  
 e Macht« gemacht werden könnte – dann wird klar, daß  
 f zu klug, zu menschlich weise und sich selber zu gut ist, ein  
 er spektakulärer Parteigänger zu sein. Er bleibt – gerade der  
 iegende Band beweist das – ein klar denkender Mann, der  
 auf sein eigenes Urteil verläßt. Er bewahrt sich den direk-  
 Zugang eines vitalen Mannes zu allem Menschlichen, und  
 ilt für ihn, den Stilisten von hohen Graden, das warmherzige  
 t, das er am Grabe seines Freundes, des Malers Joseph Scharl,  
 ch: »Kunst ist . . . letzte Hinführung zur Güte.«  
 in

Erhard Albrecht

#### Drich Sieburg: *Lauter letzte Tage*

a aus zehn Jahren. Deutsche Verlagsanstalt,  
 tgart 1961. 390 Seiten. 16.80 DM

ibt Leute, die ein Aufsatz von Sieburg – er kann schreiben,  
 er will – nur ärgert. Noch gewisser ist aber, daß kaum je-  
 d unter den heute Schreibenden seine »Prosa aus zehn Jah-  
 so mühelos, so ohne Arrangement und Nacharbeit zu einem  
 a zusammenstellen könnte, das nicht nur gedruckt, sondern  
 a gelesen und gekauft wird. Wer sich eine Sieburg-Mappe mit  
 wichtigsten Beiträgen aus der *Gegenwart* oder der *FAZ* an-  
 gt haben sollte (*Parfümierter Schnee*, *Die Gesichter der Deut-*  
*n*, *Männer an der Bar*, *Wenn einer von uns sechzig wird*  
 usw.), kann sie jetzt mit dieser Selbstkompilation des  
 ors vertauschen. Wer die genannten und andere Aufsätze nicht  
 en oder nicht aufgehoben hat, kann in diesem Buch besser  
 n allen anderen des Autors den ausgezeichnetsten und viel-  
 gsten Journalisten unserer Sprache studieren. Einer der Auf-  
 e heißt wie der Band *Lauter letzte Tage*. Er gibt den Schlüssel,  
 um dieser Titel gewählt wurde: lauter letzte Tage nach jenem

Tage Null, der das Kriegsende gebracht und den Sieburg in einem schwäbischen Dorf im Angesicht der Alb erlebt hat: »Die Furcht der Jahre, die Furcht vor greifbaren Dingen und Menschen war nicht mehr. Aber hinter mir stand eine neue Furcht nicht vor Menschen, sondern vor unfasslichen Gefahren, die aus dem Weltraum tropfen würde. Wie fest war diese Erde, auf der ich stand. Aber mir war, als ob in ihrem Kern eine Gefahr hause, die sich langsam zur Oberfläche durcharbeite.« Alle unsere Tage und all ihr Tun stehen deutlicher als vor der großen Zäsur im Licht des letzten Tages. Was werde ich tun, wenn morgen die Welt untergeht? Mein Apfelbäumchen pflanzen, sagte Luther. Der Autor der Aufsätze hat in der stattlichen Zahl der inzwischen verflorenen »letzten Tage« auch nichts anderes getan, als sein altes Handwerk des Schreibens weiter betrieben, und er hat es ganz mit einem Einschluß von Ewigkeitsglanz betrieben, was ihm auch der Neid wird lassen müssen. Ein Mann, der die Welt, die innerlich wie die äußere, in ungewöhnlicher Fülle und Breite durchgemessen hat, der mit dem Wort so sicher umgeht, daß es sich wie eine zweite Welt aus seidenartigem Kunststoff darüber legt und die Härte und Dürre der Realität oft nur durchschimmern läßt. Zu lernen ist von Sieburg trotz des geistigen und stofflichen Reichtums nur wenig, selbst was Sprache und Stil betrifft, dafür gibt das Buch aber zu genießen, mehr noch: zu essen und zu trinken, *nutrimentum spiritus*, wie es über der alten preußischen Staatsbibliothek in unglücklichem Latein einst zu lesen stand.

Essen

Harald Körner

**Robert Penn Warren: Ausgewählte Essays**

*Aus dem Amerikanischen von Hans Hennecke und Hans Walger. Sigbert Mohn Verlag, Gütersloh 1961. 366 Seiten. 24.– DM*

Viel mehr als in Europa trifft man in den USA den Akademiker und vor allem den akademischen Lehrer zugleich als Dichter, Romancier und Literaten an. Das ist einmal durch die Prüfungs- und Anstellungsordnung der amerikanischen Universitäten bedingt, nach der der junge Wissenschaftler gehalten ist, innerhalb eines befristeten Zeitraums eine bestimmte Anzahl Veröffentlichungen vorzulegen, zum anderen durch die praktische Handhabung, Dichter oder Literaten von Ruf in den Lehrkörper zu



versitäten aufzunehmen. Es wird schließlich von der Vorstellung des amerikanischen Intellektuellen forciert, der in der Verbindung von wissenschaftlicher, pädagogischer und künstlerischer Aktivität das erstrebenswerte Ideal sieht.

Robert Penn Warren ist ein solcher amerikanischer Intellektueller, der in diesen drei Bereichen mit Erfolg tätig ist. Vom Studium ging er ohne Unterbrechung in die akademische Lehrtätigkeit, ab 1930 Professor für englische Literatur und Sprache an verschiedenen amerikanischen Universitäten (seit 1950 an der Yale University) und hat zugleich – 1929 mit seinem Erstlingsroman *A Brown: The Making of a Martyr* beginnend – mehrere Gebände, eine Anzahl Romane, Kritiken und Essays veröffentlicht. Er wurde mit dem National Book Award und zweimal mit dem Pulitzer-Preis ausgezeichnet.

Im deutschen Leser ist Warren bisher nur als Romancier bekannt, in den Übersetzungen der Romane *All the King's Men* (deutsch: *Der Gouverneur*) – mit dem Warren weltbekannt wurde – *At Heavens Gate* (*Alle Wünsche dieser Welt*) und *Band of Angels* (*Amantha*). Mit dem vorliegenden Band, in dem zehn zusammengefaßt und vom Autor selbst ausgewählte Essays zusammengefaßt sind, erhält man nun auch einen Einblick in das naturkritische und literarhistorische Schaffen des Wissenschaftlers Warren.

Warren sagt bewußt: Wissenschaftler, denn in keinem Beitrag (Ausnahme vielleicht des über Thomas Wolfe) wird nach der Methode des schöngeistig-literarischen Essays »über« einen Schriftsteller gesprochen. Warren untersucht mit philologischer Präzision und großer Konzentration auf das Wesentliche, interessiert notfalls unter Heranziehung des gesamten zur Verfügung stehenden kritischen Apparates, nutzt mühelos das Gesamtschaffen eines Autors, um zur Aussage zu kommen, und ist immer bemüht, den Kern und »Hauptgegenstand« im Werk des jeweiligen Schriftstellers herauszuarbeiten. So in den ganz ausgezeichneten Abhandlungen über Joseph Conrad, Ernest Hemingway, William Faulkner, aber auch bei hier unbekannten, wie Katherine Ann Porter oder Eudora Welty. Das sind keine »Betrachtungen«, wie es im Klappentext heißt, sondern sehr genaue Analysen, denen Warren selbst dann, wenn er schon in der Überschrift ein Werk in den Mittelpunkt stellt (Conrad: »Nostromo«) immer das gesamte Schaffen des jeweiligen Autors – und häufig auch

die Kritik – heranzieht. In seinen Untersuchungen zur Lyrik »Reine und unreine Dichtung«, ein Essay, der für jeden Lyriker auch bei uns lesenswert ist, »Melville als Lyriker«, sowie seit in Amerika bereits klassisch gewordenen Analyse von Coleridge »The Rime of the Ancient Mariner« – breitet Warren mit genaues Kenntnis und großer Virtuosität den ganzen kritischen Apparat der modernen angelsächsischen Literaturkritik und -theorie aus. Hier wird die Literatur nicht nur der bestechenden Analyse eines Wissenschaftlers unterzogen – mancher Anglist könnte das mit viel Gewinn der angelsächsischen Interpretationstechnik die Finger sehen –, sondern zugleich in gedrängter Fülle so instruktiv der Stand der modernen amerikanischen Literaturkritik dargeboten, und es zeigt sich wieder, um wieviel mehr Schriftsteller des englischen Sprachraums zugleich Theoretiker ihres Schaffens waren und sind.

Gewiß, vom Dichter und Romancier Robert Penn Warren ist diesem Essayband – wenn man ihn vom Stil her betrachtet – wenig zu spüren. Aber mit seiner Stellungnahme, seiner Linie (und Vorliebe), seinem ausgeprägten Sinn für Kontinuität – für die Fülle und Kraft der Sprache, mit seiner intimen Kenntnis auch, wie ein Gedicht entsteht und was ihm seine Wirkung verleiht – in all dem ging wohl auch der Dichter dem Wissenschaftler zur Hand. Dies und die Genauigkeit, mit der Warrens Werke ging, verbunden mit einem fast untrüglichen Sinn für das Wesentliche zeichnen die Essays als hervorragende Analyse moderner Literatur aus.

Berlin

Werner Wieber

**Edgar Hederer: Hugo von Hofmannsthal**

S. Fischer Verlag, Frankfurt a. M. 1960.

366 Seiten. 22.– DM

Edgar Hederer hat der unermüdlich wiederholte Hinweis auf das Gleichgewicht im Leben und Werk Hofmannsthals (»Wenn die Schwebelampe eintritt, ist er in Wahrheit und Glück.« S. 54) nicht gehindert, die »Grenze, wo einen Schritt weiter der Ausdruck des Gefühls zu gefühlig, das Wort zu verfügbar wird« (S. 223), das zu überschreiten, daß weniger eine Monographie als eine anmutige Predigt über das Thema der Errettung eines Jünglings

»Traum- und Spielwelt«, aus »magischer und dämonischer Willkür« (S. 12) in die Bindung an das »überdauernde Wahre« (S. 24) entstanden ist. Von diesem Wahren sind die Gedichte zu weit entfernt, um einer Darstellung gewürdigt zu werden: auf ganzen zehn Seiten haben einige Verse als verbindende Texte oder als Echo den Weihegesang des Interpreten zu bestätigen. Entsprechend werden die Salzburger Dramen, in denen sich Hofmannsthals Bestimmung erfüllt, nicht als Dichtungen, sinnbildlich, sondern wörtlich, als Zeugnisse sich ereignender Heilsgewißheit, verstanden: »Größeres Wort als das letzte des Spiels, mit dem die Überfülle göttlichen Lichts einbricht, hat kein Dichter der Zeit... Was dem Bettler widerfährt, ist die einzig befriedigende Antwort auf die soziale Frage... Ungebetener Dienst geschieht für alle an dieser mißbrauchten Erde.« (S. 307) Dergestalt hat Hofmannsthal »an der Kirche gebaut, ein wesentlich christlicher und katholischer Mensch« (S. 68). »Sein Leben wird die Züge einer natürlichen Christlichkeit annehmen.« (S. 56) »Er ist« – ein zweiter Franziskus – »dem Leben in Armut nahe.« (S. 68)

Das Werk wird von den erniedrigenden Verbindungen zum Zeitalter gereinigt, das Leben vom nackten Boden biographischer Tatsachen in die Höhe des Allgemeingültigen entrückt: »Er ist so feurig wie klar, so sublim wie einfach... Um seine Gebärden, die ohne Nachdruck sind, ist Welt.« (S. 26) Später: »Welt ist um ihn und um die Dinge, sobald er sie ausspricht.« (S. 86)

Der Verfasser hat vergessen, an einen möglichen Leser zu denken, da er dem Unwissenden den bis jetzt erreichten Stand der Forschung, dem Kenner eine eigene, neue Erarbeitung des Gegenstands radikal vorenthält.

Göttingen

Bernhard Böschenstein

### **Ida Friederike Görres: Zwischen den Zeiten**

*Aus meinen Tagebüchern. 1951 bis 1959.*

Walter Verlag, Olten und Freiburg i. Br. 1960.

488 Seiten, 16.80 DM

Vor elf Jahren erschien Friederike Görres' erstes Tagebuchwerk, *Nokturnen*, in das die Zeit mit ihren Wirren mächtig hineinwirkte und das als »ein Beitrag zum brüderlichen Gespräch« gedacht war. Auf dieses Buch muß man zurückgreifen, wenn man

Zwischen den Zeiten recht würdigen will. Denn hier nun scheint die Zeit mit ihren Wirren überraschenderweise so gut ausgeschaltet, ausgeschieden. Bald erfährt man den Grund, daß die Verfasserin schrieb das meiste offenbar während eines mehrjährigen Krankenlagers, das »die Fundamente ihres geistlichen Hauses in Auflösung« geraten ließ, »im Spiel der großen, durchsichtigen und wunderbaren Führungen und Fügungen Gottes mit seinen Menschen«. Nun wird ihr die durch die Krankheit hervorgerufene oder doch begünstigte »Bewußtseinsänderung« zu einem Beispielfall für einen das gesamte christliche Leben betreffenden Vorgang: Den Gestaltwandel des gläubigen Menschen und der kirchlichen Existenz inmitten einer gärenden Welt. Das neue Tagebuch ist recht eigentlich ein Gespräch – ein suchendes und fragendes, ein leidenschaftliches und leiderfülltes – mit ihrer Kirche. Darum nicht bloß für den katholischen Leser interessant, sondern für jeden, der tieferen Einblick in die oft so verborgenen, verstellten inneren Verhältnisse dieses riesigen Reiches Einblick gewinnen möchte. Es gibt ein Kapitel, das nur von moderner Literatur handelt – in reichlich subjektiver Auswahl, auf dreizehn Seiten, »Büchervorsehung« überschrieben: man hat den Eindruck, daß ihr die Literatur nicht mehr besonders wichtig ist. »Aszetische« Schriften liegen ihr näher, mit Thomas, Newman, Kierkegaard, mit Theologen wie Rahner, mit Mystikern wie Hilpert. Aber ist sie lebhaft im Gespräch. Kritische Glossen wechseln mit persönlichen Bekenntnissen, als Hauptthemen treten immer die menschlichen Beziehungen, die Ehe, Eros heraus. Manche Aufzeichnung weitet sich zu einem kleinen abgerundeten Essay. Für die Verfasserin scheint mir aber ein sehr bezeichnender Wesenszug ihr Verlangen nach »Einfachheit« zu sein, die sie merkwürdigerweise innerhalb des Protestantismus kräftiger entwickelt sieht als im katholischen Reich. Theologisch ungemein engagiert, ist sie doch »unter großen Ängsten und Schmerzen« zu der Einsicht gekommen, daß die Theologie »nur eine Sprache für die göttliche Wahrheit ist und nicht die einzige gültige und mögliche, nicht der Gott lebendiges Kleid«. Und bitter genug klingt das Fazit: »... wir müssen erst wieder um Wasser bitten, daß es überhaupt Wein verwandelt werden könne.« Auf dieser Stufe der schmerzlichen Entbehrung dürften sich Katholiken und Protestanten bei Schwierigkeiten begegnen, wenn nur Aufrichtigkeit im Spiel ist.

Berlin

Kurt Ihlen

**Karl Barth: Der Götze wackelt**

*Zeitkritische Aufsätze, Reden und Briefe von 1930 bis 1960 herausgegeben von Karl Kupisch, Käthe Vogt Verlag, Berlin 1961. 220 Seiten. 17.80 DM*

Gerade noch rechtzeitig zum 75. Geburtstag Karl Barths am 10. Mai kamen diese Aufsätze, Reden, offenen oder halboffenen Briefe des Basler Streikers an wenig auffälliger Stelle heraus wie ein Symptom dafür, daß mit Barths politischer Theologie heute kein rechtes Geschäft zu machen ist. Kein Zweifel: er macht es schwer, ihn zu feiern, auch wenn ein großer Anlaß wie solch ein Geburtstag gekommen ist. Die Gedenkartikel und Würdigungen Barths in Zeitungen und Zeitschriften haben sich ehrlich mit dieser Not herumgeschlagen. Eine Besprechung des Buches, das die hauptsächlich inkriminierten Dokumente in »massierter« Form zusammenfaßt, kann an solchen Schwierigkeiten noch weniger vorbeigehen, zumal die Kommentierung der Aufsätze und Reden durch den Herausgeber – er dürfte hierbei den Verfasser selber kaum mißdeutet haben – das Einschalten einer historischen Perspektive auf Barths Äußerungen zur deutschen Wiederbewaffnung, zur Atomfrage und so weiter ausschließen. Kein Zweifel: Karl Barth ist und bleibt der Meinung, daß Deutschland neutral sein sollte, daß deutsche Soldaten an sich eine bedenkliche Sache sind, daß Atomrüstung für uns indiskutabel ist, daß der Nazismus in Wilhelm dem Zweiten, Bismarck und Friedrich dem Großen seine Vorläufer hatte und was dergleichen kaum haltbare Positionen und Dekrete sonst noch sein mögen. Das eine wird an dieser ungewollten »Ostorientierung« Barths gleichwohl, zum mindesten für den Christen, richtig bleiben: daß der Nazismus unter allen Umständen schlimmer als der Kommunismus ist, daß dem letzteren immerhin einige umweghafte Beziehungen zum Humanitätsdenken und zur Parteinahme für die Erniedrigten und Beleidigten, die Mühseligen und Beladenen eigen sind, wie sie dem Christen so unüberhörbar geboten werden. Der »rote Professor« in Basel, der in seinen Hauptwerken der größte und genialste Theologe unserer Epoche bleibt, kann mit der Irrationalität seines politischen Engagements dennoch in Anspruch nehmen, die christlichen Grundlinien seines Denkens nicht desavouiert zu haben. Das alles schließt freilich nicht ein, daß man jene Irrationalität teilen müsse, ja auch nur teilen könnte – am wenig-



sten in der verwässerten und zugleich fanatisierten Form, die seine Gedanken durch seine innerdeutschen Schüler auf Synoden und Kongressen gefunden haben. So ist die Veröffentlichung dieser Reden und Aufsätze aus den beiden Zeitabschnitten, der nazistischen wie dem der Nachkriegszeit, eher eine Dokumentation der Zeitgeschichte als ein Akt politischer Anregung. Das Pathos des Rechthabens und ein heimliches Warten auf Bestätigung durch die Geschichte macht sich in den Reden als der stärkste, am wenigsten geniale und lebendige Zug im Denken Bartfeldts geltend. Daraus, daß man einmal in der Tat gegen den Zeitgeist Recht gehabt hat, sollte ein so überlegener Geist eher den umgekehrten Schluß ziehen, als er und die, die ihm unbedingt anhängen, es hier getan haben.

Berlin

Joachim Günter

**Alexander Kischkowsky:**

**Die sowjetische Religionspolitik und die Russische Orthodoxe Kirche**  
*Institut zur Erforschung der UdSSR, München,*  
*Serie I Nr. 58. Juli 1960 (Zweite ergänzte Auflage). 172 Seiten.*  
4.- DM

Über die Lage der Religionsgemeinschaften in der UdSSR besteht bis heute nur wenig Klarheit. Denn einerseits ist bekannt, daß sich Marxismus und Religion grundsätzlich gegenseitig ausschließen, andererseits aber betont die Sowjetregierung selbst – trotz ihres programmatischen Atheismus – ihre Toleranz gegenüber jeglicher Art von Religionsausübung. Es ist daher ein verdientlicher Versuch Kischkowskys, die sowjetische Kirchen- und Religionspolitik zu analysieren. Der Verfasser beschränkt sich dabei im wesentlichen auf die Russische Orthodoxe Kirche, die als ehemalige Staatskirche naturgemäß im Mittelpunkt der Kirchenpolitik steht. Im Verhalten der Sowjetregierung gegenüber der Kirche glaubt er vier Phasen unterscheiden zu können. Nach einer Politik der Schwächung (1917–1927) sei die Regierung zu einer Vernichtungspolitik übergegangen (1927–1937), die jedoch ohne den erwarteten Erfolg blieb. Da sich 1937, nach Angaben des Botschafters des militanten Gottloser, zwar mehr als 50 % der Stadtbevölkerung als Ungläubige bezeichneten, sich jedoch 70 % der Landbevölkerung als Gläubige bekannten, habe sich die Regierung zu einer

Änderung ihres Verhaltens gezwungen gesehen, was nach Kischkowsky eine dritte Phase, die Periode der Ausnutzung der Kirche zu Zwecken des Sowjetstaates, einleitete (1939–1954). Die vierte Phase scheint durch das Bewußtsein der Stärke der Kirche gekennzeichnet zu sein, deren Vertreter eine selbstbewußte Sprache zu sprechen beginnen, ohne sich von den »patriotischen Vorhaben« des Landes zu distanzieren; andererseits durch ein erneutes Einsetzen der zeitweise von der Regierung unterdrückten Propaganda- und Aufklärungstätigkeit der Atheisten.

Der historische Teil der Untersuchung, die auf einem umfangreichen Material, in sorgfältiger Kleinarbeit zusammengetragen, beruht, ist außerordentlich informativ. Leider beschränkt sich aber der Verfasser nicht aufs Historische, sondern will, um die prinzipielle Ablehnung der Religion durch den Marxismus zur Geltung zu bringen, das Verhältnis von Marxismus und Religion theoretisch darlegen. Und da bestätigt sich leider die Erfahrung, daß ein guter Historiker noch lange kein guter Theoretiker zu sein braucht. Wie schade, daß die Ungenauigkeit, mit der dieser wichtige Gegenstand erörtert und schließlich in Berdjajewsche Philosopheme aufgelöst wird, über den Ernst der Gegenüberstellung von Marxismus und Christentum in der konkreten Situation Rußlands hinwegtäuscht, in der ja nichts Geringeres zur Entscheidung steht als die Frage, ob der Mensch seinem Wesen nach geschichtlich oder metaphysisch ist.

Homburg v. d. Höhe

Sigurd Guthmann

#### **Thomas Regau: Medizin auf Abwegen**

*Der Einbruch der Technik in die Heilkunst.*

Kösel Verlag, München 1960. 235 Seiten. 12.80 DM

Der Verfasser zeigt, wie der Mensch durch die zunehmende Technisierung sich selbst entfremdet wird. Insonderheit weist er nach, wie weitgehend bereits die Technik in die Medizin eingedrungen ist und wie sehr dadurch sowohl die ärztliche Tätigkeit wie das Verhältnis des Kranken zum Arzt und zur Heilkunst verändert wurde. Regau spricht die Sprache des modernen Menschen. Sein Buch liest sich spannend wie ein Roman. Es ist geeignet, den Arzt zum Nachdenken zu bringen, der, ohne zu reflektieren, was er eigentlich tut, in der Routine des medizi-

nischen Alltags aufgegangen ist. Derjenige, der einem naivmedizinischen Fortschrittsglauben huldigt, dürfte durch die Lektüre nüchterner und skeptischer werden. Die fortschreitende Technisierung der Medizin muß, wenn nicht verhängnisvolle Folgen eintreten sollen, durch eine zunehmende Humanisierung der Medizin ergänzt werden. Ansätze hierzu sind in der modernen Psychotherapie, Psychosomatik und medizinischen Anthropologie enthalten.

Soweit die Zustimmung. Nun muß jedoch gesagt werden, daß Regau die Technik zu einseitig negativ sieht. Wahrscheinlich deshalb, weil er von einem zu einseitig positiven Naturverständnis ausgeht. Regau glaubt offensichtlich wie die ionischen Naturphilosophen an eine ursprüngliche Harmonie, an ein Gleichgewicht der Natur. Darauf bezögen sich die Genesisworte: »Und Gott sah, daß es gut war.« Er macht der Technik den Vorwurf, daß sie die Schöpfung verbessern will, ein zweites Paradies verheißt. Regau übersieht jedoch – wenn wir in der christlichen Vorstellungswelt bleiben wollen – die Tatsache des Sündenfalls und anschließenden Verfluchung des Menschen und seiner Welt. Die Welt, die der homo technicus antrifft, ist erfüllt von Disharmonie, Chaos, Unzulänglichkeit, Mühe, Not, Angst, Leid, Tod. Er verwundert, daß gerade ein Mediziner wie der Verfasser nur durch sein tägliches Erleben des zerstörten und verfluchten Menschseins zu einem anderen philosophischen Ansatz geführt wird. Der normale Mensch (im empirischen Sinne) ist nicht gesund, sondern der kranke Mensch. Wo ist in der Krankheit Harmonie? Gerade weil der Mensch das Paradies verloren hat, will er es mit Hilfe der Technik neu erringen. Auch über andere anthropologischen Voraussetzungen der Technik enttäuscht Regaus Büchlein zu wenig. Er würde sonst wohl zu einer gerechteren Beurteilung der Technik, zu einer dialektischen Betrachtung kommen. So rechnet er die Kinderkrankheiten der Technik ihrem Wesen zu. Eine reifere Technik wird überlegt vorsichtiger zu Werke gehen. Sie wird nicht so unbedenklich den Teil auf Kosten des Ganzen ausweiten. Sie wird und muß wissen, daß der Bereich ihrer Gültigkeit nur ein Teilbereich der menschlichen Welt ist, deren andere Wirklichkeiten in gleicher Weise entwickelt werden müssen, wenn sie, die Technik, nicht verrennen will.

Stuttgart

Rudolf Affern

**William C. Seitz: Claude Monet**

Verlag M. DuMont Schauberg, Köln 1960.

60 Seiten, 48 Farbtafeln, 84 Abbildungen. 39.- DM

Das Werk Monets hat das wechselreichste Schicksal in der Geschichte des französischen Impressionismus gehabt. Nicht nur, daß es schon zu Lebzeiten des Malers länger als das seiner Kollegen im Streit der Meinungen stand, es war fast vergessen, als Monet 1926 sechszwanzigjährig starb. Kein Wunder, denn seit der Jahrhundertwende galt der Impressionismus als passé, Matisse und die »Fauves«, Picasso und die Kubisten ließen den Eindruck entstehen, als handle es sich bei ihm um ein ungeistiges und mehr technisch interessierendes Phänomen. Das war er nun sicher nicht, und Kahnweiler läßt die Moderne mit Monet, nicht mit van Gogh oder Cézanne beginnen, und schon gar nicht mit Matisse. Richtig ist an dieser Hypothese fraglos, daß Monet über die ihm folgende Generation hinweg mit den Jüngsten, soweit sie nicht von Cézanne und Picasso kommen und konstruktiv und, im engen Kontakt steht. Als das Kunsthaus Zürich 1952 die große Monet-Ausstellung machte, fragten sich Maler wie Max Bill vor den Londoner Bildern, ob hier nicht der Beginn der abstrakten Kunst läge und ob nicht diese Bilder mehr mit Kandinsky zu tun hätten als mit Monets Kampfgenossen. Aber auch die Tachisten beriefen sich auf keinen der Vorgänger so vehement wie auf diesen Franzosen, dessen Ansichten der »Kathedrale von Rouen« beinahe nur noch aus farbigen Strukturen bestünden, aus farbigen Flecken, die sich über die ganze Fläche vegetativ ausbreiteten und das Motiv als irrelevant erscheinen ließen.

Es ist ein höchst brauchbares Buch, das Seitz in New York herausgebracht hat, und das uns jetzt in deutscher Übersetzung vorliegt. 50 Seiten Einleitung mit einfachen, zum Teil kleinen Abbildungen, die den Text illustrieren, und 48 Beschreibungen zu den Farbtafeln, die der wesentlichste Teil des Buches sind. Amerikanisch ist die Intensität, mit der Seitz den Begebenheiten im Leben des Malers nachspürt, und der Eifer, mit dem er wichtige Begegnungen und ihren Wirkungen nachgeht. Die Amerikaner sind gute Detektive und haben schon wiederholt überraschende Entdeckungen gemacht, sie sind aber auch gute Pädagogen und verstehen sich darauf, auf der einen, der Farbtafel gegenüberliegenden Seite das Bild so erschöpfend zu beschreiben, daß sich

der Charakter des Malers ganz unaufdringlich und wie nebenbei ergibt, aber noch Raum bleibt für Analysen, die den Leser in die Welt der künstlerischen Schöpfung und ihrer Gesetze einführen. Es ist ein Vergnügen, eine Beschreibung wie die des »Frühstücks im Freien« (1865) zu lesen, mit all den persönlichen Beziehungen, künstlerischen Entwicklungsstufen und ästhetischen Erwägungen. Oder die Beschreibung des Bildes »Impression Sonnenaufgang« (1872), dem die ganze Richtung ihren Namen verdankt, ein Hafenbild aus Le Havre in mattblauen und mattorangetönen mit der roten Sonnenscheibe, deren Leuchtkraft die Dämmerung ins Imaginäre rückt.

Man hat die Qualitäten des Impressionismus ziemlich genau analysiert, R. Hamanns weit zurückliegendes Buch machte Anfang, und wir haben inzwischen viel hinzugelernt. Es ehrt der Maler Monet, daß er in all diesen Analysen nicht aufgeht, und daß man vor seinen Bildern nie an die Theorie denkt, die Maler und Kenner gemeinsam aufstellten, sondern stets an die Kunst und an die Einzigartigkeit des Malers, der unverwechselbar auf allen Stufen seines langen Weges.

Berlin

Will Grohmann

**Robert L. Delevoy: Bosch**

Skira Verlag, Genf 1960.

156 Seiten, 57 Abbildungen, 27.- DM

**Nello Ponente: Paul Klee**

Skira Verlag, Genf 1960.

156 Seiten, 57 Abbildungen, 27.- DM

In der Reihe der kleinen Quartformate ist ein Bosch-Bändchen dazu gekommen. Wir wollen das handliche Buch sozusagen als Bosch-Baedeker achten, denn dieser Meister eines dämonisierten Mikrokosmos innerhalb des göttlich Makrokosmischen ist einfach nicht auf Schokoladenbildchenformat zu bringen. Die graphisch-kritische Studie von Robert L. Delevoy verarbeitet die neueste Forschungsergebnisse, bleibt aber in den Grundlegenden der bisher kaum überholten Bosch-Monographie von Paul Lafage (1914) verpflichtet. Auch die wichtige, im Hensseler Verlag in Deutsch erschienene Bosch-Deutung von Clement A. Wert



ymès wollen wir in diesem Zusammenhang nicht zu erwähnen vergessen. Sie gehört, mit der Bosch-Arbeit des großen Wilhelm raenger zusammen, zu den unentbehrlichen Beiträgen in der ichtung einer möglichen oder doch diskutablen Aufhellung der innerhörtesten, je durch das Mittel der Malerei zum Ausdruck ebrachten Daseinsvision.

Hieronymus Bosch, hervorgebracht gleichsam von den religiösen Wirren des 15. Jahrhunderts, Sohn der Stadt Herzogenbusch im Lande Brabant, war ein Mann, über den wir das wenigste wissen und über den unendlich viel zu wissen ungeheuer reizvoll wäre. Er wurde uns dankenswerterweise durch den Surrealismus wieder ehr nahegebracht. Seither hat sich die dichtende und denkende Moderne gierig über diesen Fund gebeugt, über dieses unaus-schöpfbare Erbe, über diese unentzifferbare Niederschrift einer wahrhaft esoterischen Biologie. Nehmen wir also die kleine Mono-graphie mit ihren 57 farbigen Abbildungen als das, was sie sein will: ein Überblick über das Gesamtwerk, soweit es den Wahnwitz einer verfolgungssüchtigen und kunstfeindlichen Menschheit, Bil-derstürmer, Wiedertäufer und anderer Irrwütigen, zu überstehen vermochte. Es ist wenig genug, was da im Schutz von sammel-süchtigen Sonderlingen, vorzugsweise in Spanien, im Gruselkabi-nett eines Königs, konserviert wurde. Und doch, wieviel ist die-ses wenige. Die von Bosch aufgeworfenen Fragen haben eigent-lich noch keine Antwort gefunden. Es sei denn, diese Antwort ergibt sich aus dem Weg der Menschheit selbst, und es lasse sich eines Tages begreiflich machen, daß es die Gestalt Christi sei, die mit diesem Weg ausgesprochen werde.

Der Sprung von Bosch zu Klee bietet sich uns nicht nur deswegen an, weil auch ihm in der Reihe der kleinen Quartbände Skiras eine Monographie zugekommen ist. Sie wird von dem Italiener Nello Ponente verantwortet, und es ist für die abendländisch-deutsche Welt gewiß recht reizvoll, dieser romanischen Deutung (ausgezeichnet von Karl Georg Hemmerich übertragen) zu folgen. Der Entwicklungsgang des glaubwürdigsten aller Malerdenker und Dichter unseres Zeitalters wird von Stufe zu Stufe dar-gelegt. Erschütternd berührt uns ein mit altmodischer Meister-schaft gemaltes Porträt der Schwester des Künstlers, darin das enigmatische seiner Genialität sozusagen unter blutsverwandt-schaftlichen Aspekten hervortritt. Wenn schon der bezeichnen-terweise aus Basel stammende Meister eine Schwester hatte, dann

konnte, dann durfte sie wirklich nur so aussehen. Was uns ab den Schritt von Bosch zu ihm erleichtert, ist jenes geheimnisvolle Schriftbild, dessen kirchenfensterhafte Labyrinthverwobenheit selbst mit seiner insektenartigen Handschrift übersetzte und auf die Bildfläche notierte: »Einst dem Grau der Nacht enttaucht / Dann schwer und teuer / und stark von Feuer / Abends voll von Gott und gebeugt / Nun ätherlings vom Blau umschauert, / es schwebt über Firnen / zu klugen Gestirnen«. Die Überschrift heißt »Bahn« – und wir verstehen damit seinen Weg, viele Wege, eigentlich alle Wege. Auch hier helfen uns 57 farbige Reproduktionen in das Gesamtwerk hinein, dessen wirkliche und wirksame Anschauung freilich nur vor Originalen zustande kommt. Wie immer bei Skira ist eine gut belegte Bibliographie mit dabei, ein Verzeichnis der wichtigsten Ausstellungen, und ein Register aller gehörigen Namen und Begriffe.

Genf

Werner Helwig

#### **Edouard Roditi: Dialoge über Kunst**

*Aus dem Englischen von A. E. Leroy.*

Insel Verlag, Wiesbaden 1960. 232 Seiten, 14 Tafeln. 24.– DM

Bilde, Künstler, rede nicht! Dieser banale, von plattgewaltiger Wahrheit erfüllte Satz gilt heute nicht mehr. Bis ins XIX. Jahrhundert hinein war es die Ausnahme, wenn sich die bildenden Künstler über ihre Werke oder ihre Existenz, sei es schriftlich oder mündlich, äußerten. Das Ideal des »stammelnden Künstlers« ist keineswegs nur eine romantische Lieblingsvorstellung gewesen, sondern hatte seine Berechtigung in der Annahme, daß sich die Kunst und die Kritik oder das Publikum gegenüberstünden. So kennen und schätzen wir Kinder des XX. Jahrhunderts jene Selbstaussagen der Künstler, ihre Tagebücher, Briefe, ihre Briefwechsel, ihre Schriften. Es vollzog sich indes ein geistes-, ja auch ein gesellschaftsgeschichtlicher Wandel, gleicht man den in der Bel Etage der Erkenntnis geführten Briefwechsel zwischen Liebermann und Alfred Lichtwark mit den T. zu Interviews abgemagerten Berichten G. Jedlickas, Floersheim oder auch mit den jetzt gesammelt herausgekommenen Dialogen Edouard Roditis, die er mit zwölf Künstlern geführt hat. Gegen ein solches Unternehmen ist nichts einzuwenden.

heidend ist die Intelligenz, die in diesen mit älteren Malern der Bildhauern geführten Dialogen Roditis, ähnlich Goldadern, aufschimmert. Die zwölf durch Nachstenogramm aufbewahrten und teilweise doppelt übersetzten Gespräche sind von unterschiedlicher Qualität. Ein fast heiter stimmendes Beispiel deutscher Innerlichkeit gibt der, wie ein Bankdirektor, zugleich klar und doch melancholisch aussehende E. W. Nay. Seine Ansichten über Dynamik ohne Pathos, illusionsfreie Bewegung als objektive Realität haben etwas hilfloses Unbestimmtes. Seine Bilder sind besser, und durchdachter als seine freie Rede. Jene vielberedete Latinität wie sie z. B. Künstler wie Marini, Morandi oder Miro besitzen, verleiht dagegen dem Gespräch eine kontrollierbare »Tiefe«; seine Ansichten sind abgelagert. Die konkreten, biographisch gestützten Antworten Marinis stehen in angenehm untertreuendem Gegensatz zur Expansivität seiner Reitergestalten. Die skeletthaften, vom Fleisch der Mitteilung durch häufiges »Nein« abgenagt wirkenden Sätze Miros sind zwar für die Erkenntnis des Wertes seiner Bilder unwichtig, bereiten aber dem Leser eine Genugtuung, daß auch »kluge Leute« gut malen können. Für unseren Sprachgebrauch veraltete Worte bekommen wieder Volumen und Glanz. So sind Kokoschkas richterliche Bemerkungen über den abstrakten Kunst-Betrieb von solcher prächtigen Hochgemutheit, daß der Galeriekundige ihm zustimmen muß, selbst wenn seine Axthiebe gelegentlich ausgleiten und er in herrscherlicher Unbekümmertheit nur Bildvisionen gelten lassen will, die durch Erfahrung zu korrigieren sind.

Bildhauer sind eine unbestechliche Spezies für sich. Moore oder Zadkine zuzuhören, macht Vergnügen. Was sie sagen, ist »richtig«, hat klare Grenzen und vernünftige Inhalte. Es sind immer Antworten«. In festen Umrissen taucht Dada auf, beschworen durch das liebenswerte Relikt in Gestalt von Hannah Höch. »Die Höch« war eine echte Streiterin, und ihre Bemerkungen über Schwitters oder Mondrian treffen ins Schwarze. Wehmut und Unwillen zugleich packen einen beim Lesen des schönen Epitaphs auf Pawel Tschelitschew. Das große Buch über Rußlands Beitrag zur Kunst des frühen XX. Jahrhunderts steht noch aus. Was für eine Fülle künstlerischer Existenzen kam aus dem Osten; in der Schöpfungsichte nur vergleichbar mit dem klassischen Wien der Musik. Zwar sollen in diesem Jahr endlich Malewitschs Tagebücher ans Licht der Öffentlichkeit gelangen. Immer aber han-

delt es sich nur um Einzelpublikationen über diese russische Klassiker des rechten Winkels. Malewitsch, El Lissitzky, Tschelischew, alles Namen der noch zu schreibenden »Geometrie der Ästhetik«. Die Bildfläche wurde zum berechneten Firmament mit linearen Asteroiden aus Kreisen, Winkeln, Rechtecken oder Segmenten. Man kann das alles bei Roditi nachlesen.

Dem eifrigen, erkenntnisthungrigen Manne gebührt Dank für seine verantwortungsvolle Aufzeichnung der durch Porträtfotografien der Künstler ergänzten Dialoge, die sich erfreulicherweise eben von der Feierlichkeit wie auch von der Burschikosität des üblichen Interviewstils freihalten.

Berlin

Wolfgang Schmeissner

### Karl Günter Simon: Pantomime

Ursprung – Wesen – Möglichkeiten. Nymphenburger Verlagshandlung, München 1960. 96 Seiten, 97 Abbildungen. 24.80 DM

Mitunter wendet sich der Zeitgeist Dingen zu, von denen man nicht weiß: bleiben sie vorübergehende Mode oder werden tiefere Spuren hinterlassen? Sie stehen im kulturgeschichtlichen Niemandsland. Wer will beurteilen, ob die seit 1958 aufgekommene »Life-Photographie«, die das »schöne Bild« abgelöst hat, Mode ist oder Stil? Was bedeutet die plötzliche Vorliebe für Stahlstiche aus dem vorigen Jahrhundert, mit der gerade die modernsten Zeitschriften, auf Lothar-Günter Buchheims Spuren, sich so gern ironisch-liebevoll verzieren? In seinen Collagen der Folge *La femme 100 têtes* hat Max Ernst schon 1920 versucht, es in der Kunst daraus zu machen. Sind dergleichen Dinge der Avantgarde oder den Nachhutgefechten eines Zeitalters zuzurechnen? Wir wissen es nicht. Das zwanzigste Jahrhundert hat künstlerisch auf allen Gebieten nach rückwärts gegriffen und, wie es den Anschein hat, ziemlich wahllos. Steinzeitkunst und exotische Ikonostase, etruskische Sarkophage und Inka-Zeichen, Jugendstil-Ornamente und Plakate aus dem 19. Jahrhundert, Stummfilm-Elemente und Daguerreotypen: nichts scheint so vergangen, so »altmodisch« daß es nicht jäh anregend auf das Modernste vom Modernen wirken könnte. Es scheint, daß eine Zeit, die künstlerisch bewußt mit allen Traditionen brach, dabei ist, sich im nachhinein eine Art von Tradition zurechtzubasteln.

ach die neuerliche Hinwendung zur Pantomime gehört in diesen  
 eis. Neben den geistigen Einflüssen von Tairoff, Meyerhold,  
 anislawskij bis hin zu Brecht, Piscator, Sellner hat kein Ele-  
 ent auf das Theater in unseren Tagen so intensiv eingewirkt  
 e diese älteste Kunst der Schaubühne. Autoren wie Ionesco oder  
 enet etwa sind ohne pantomimische Grundlagen weder zu ver-  
 ehen noch gar zu spielen. Was wäre also verdienstvoller, als  
 eses Element einmal theoretisch abzustecken, in seinen histo-  
 chen Grundlagen zu erfassen?

er erst 27jährige Karl Günter Simon hat diese Aufgabe mit einem  
 ut angepackt, wie ihn nur die reine Leidenschaft aufbringt. Für  
 in respektables Unternehmen ist er gut geschult: er hat bei  
 nem Etienne Decroux studiert, dem wir zum guten Teil die  
 enaissance der Pantomime verdanken, bei dem auch Barrault,  
 arceau und Soubeyran gelernt haben, der als erster das Wesen  
 r Pantomime durchforschte und feste Regeln aufstellte. Simon  
 t auch als Akteur auf französischen Studentenbühnen, als Tän-  
 r und Filmexperimentator Erfahrungen gesammelt. Wahrschein-  
 h konnte niemandem eine erste Geschichte der Pantomime bes-  
 r gelingen als ihm.

ber das Gebiet der Pantomime ist sehr unübersichtlich. Die Doku-  
 ente sind nur spärlich in Theatergeschichten, Film- oder Tanz-  
 itiken verstreut. Die Pantomime kennt keine Überlieferung.  
 an muß ihre Geschichte, sogar ihr Wesen aus alten Stichen,  
 s sporadischen Beschreibungen zusammenklauben. Zwar ist die  
 adition vom Altertum über die Jongleure der Renaissance, den  
 arlekin der Commedia dell'Arte, über Debureau bis hin zum  
 nime pur« des modernen französischen Theaters, bis zum Teatro  
 ccolo Milano und den »Bip« des Marcel Marceau durchaus zu  
 rfolgen. So hat auch Simon die Bruchstücke gesammelt und  
 vielleicht mit Ausnahme der Rolle, die die Pantomime schließ-  
 h auch im deutschen Ausdruckstanz gespielt hat – wenig ver-  
 ssen. Aus den Bruchstücken ist kein vollendetes Mosaik gewor-  
 n, eher eine Dokumentation, der Beginn einer Dokumentation,  
 ohstoff, höchst verdienstvoll in eben jenem Niemandsland auf-  
 klaubt, von dem wir oben in anderer Hinsicht sprachen:  
 ert, wo sich die Jahrhunderte unbemerkt die Hand reichen und  
 lbst die wechselnden Moden das ihre tun, eine wirkliche Tra-  
 tion niemals abreißen zu lassen.

erlin

Heinz Ohff



## Chronik

Im vorliegenden Heft findet sich ein Beitrag von Fritz Alexander Kauffmann, den wir als erstes Beispiel einer in späteren Heften fortzusetzenden Reihe von Interpretationen zu Werken der bildenden Kunst und der Dichtung, vielleicht auch der Philosophie veröffentlichen. Der Aufsatz hat die Zahl der Jahre hinter sich, die man nach einem früher geltenden Maßstab zur Befestigung von »Unsterblichkeit« für nötig erachtete. Es dürfte ziemlich schwer sein, ihn zu datieren oder, anders ausgedrückt, ihm eine noch so leichte Alterspatina anzusehen. Andererseits bringt es Gewinn für die Beurteilung eines schriftstellerischen Textes, wenn man weiß, daß er die Feuerprobe der Zeit, die erste und härteste in den zwanzig, dreißig Jahren nach seiner Entstehung, bereits bestanden hat. Man weiß dann beinahe, wen man vor sich hat, daß es sich um einen wichtigen Autor handeln muß.

Fritz Alexander Kauffmann wäre am 26. Juni siebzig Jahre geworden, hätte also gerade erst das Lebensdatum erreicht, das dem Menschen von alters her zugesichert ist. Es ist wohl anzunehmen, daß er, wenn er noch lebte, in den seit seinem Untertode verfloßenen sechzehn Jahren seine Geltung als Kunstschriftsteller, Prosaist und Erzähler soweit gefestigt hätte, daß man zu seinem siebzigsten Geburtstag nicht von einem nahezu Unbekannten zu sprechen brauchte. Das Hauptwerk Kauffmanns, *Reinhold Wehlinges Antlitz*, das 1941 erschien, ist zwar keineswegs in der Romanliteratur verschollen. Vergessen oder überhaupt kaum erkannt sind jedoch die rein literarischen Eigenschaften dieses erstarrten Werkes, die Tatsache, daß es sich bei diesem Buch um eine Wissenschaft und Kunstdeutung zugleich um die darstellerische und denkerische Leistung eines wesentlichen deutschen Prosa-Autors der dreißiger Jahre und später handelt. Ähnlich verhält es sich mit dem aus dem Nachlaß herausgekommenen Werk Leonhard, *Geschichte einer Jugend*, das im Jahr 1958 von dem ebenfalls inzwischen verstorbenen Merkur-Herausgeber Joachim Moras ans Licht der Öffentlichkeit gebracht wurde. Diese ungewöhnlich subtile Kindheits-Erzählung wurde bei ihrem Erscheinen mit sehr hohen Lobesbekundungen der Kritik begrüßt. Gleichwohl mußten unlängst die letzten Exemplare der ersten Auflage »abgestoßen« werden, weil sich offenbar für ein Buch dieser

cktheit, dieses sprachlich-darstellerischen Ranges kein hinreichendes Publikum im gegenwärtigen Deutschland mehr findet. Wir stellen das fest ohne besonderes kulturkritisches Pathos, ja wir stellen es mit einer Art Genugtuung darüber, daß geistige Leistung eine Spekulation auf Ruhm, geschweige denn auf Erfolg, Geld, Macht, aufzugeben hat, daß sie ihren Lohn in sich, allenfalls in der Zustimmung jener Repräsentativ-Öffentlichkeit der Kenner und Urteilsträger suchen muß, die nicht mit Konventikeln, Kreisen, Gemeinden identisch ist. Wir gedenken an dieser Stelle Kauffmanns siebzigsten Geburtstages in der Hoffnung, daß ein solcher Beweis das Seine dazu beitragen möge, den Namen dieses Autors in die wenigen wach zu erhalten, auf die es in jener Repräsentativ-Öffentlichkeit auch künftig immer wieder ankommt.

Man kann beim gleichen Thema bleiben, wenn man einem Zeitgenossen zu seinem sechzigsten Geburtstage eine Huldigung ausbreiten möchte, der auf anders geartete Weise ebenfalls zu den wenig bedankten, wenig erkannten, gleichwohl an ihrer Stelle im substantiellsten Sinne »geistiges Leben« tragenden Figuren unserer Zeit gehört: *Hans Kudsus*. Äußerlich angesehen ist Hans Kudsus philosophischer Kritiker und Journalist, fast ausschließlich am Berliner Tagesspiegel (früher einmal bei der Deutschen Allgemeinen Zeitung). Die vorliegende Zeitschrift rechnet es sich zur Ehre an, ihn wenigstens gelegentlich mit einigen (meist aphoristischen) Beiträgen auf ein etwas weniger ephemeres Forum, als das Zeitungspapier abgibt, gelockt zu haben. Gehört es doch zu den schwer auflösbaren Problemen existentieller Paradoxie, daß im Falle Kudsus jemand unter den »abnormen« Bedingungen des Journalismus produktiv und wirksam ist, dessen geistige Voraussetzungen ihn, was Wissen sowohl wie Denkkraft betrifft, auf eine in der Skala öffentlicher Achtung viel höher rangierende Tätigkeit prädestiniert erscheinen lassen. Auch diese »Widersinnigkeit« sei nicht polemisch (etwa an die Adresse von Universitäten und Akademien), sondern allein wegen ihres hintergründigen, dialektischen Sinngehaltes festgestellt. Ein Aufsatz von Hans Kudsus, eine Handvoll seiner Aphorismen – auf dem Sondergebiet des philosophischen Aphorismus hat er heute kaum einen Namen, der es ihm gleichtut –, eine Buchkritik, ein Gedenkartikel von ihm erzwingen sich, einfach auf Grund ihres Gewichtes, ein Maß der Beachtung (und damit auch der Achtung), das im

kraß umgekehrten Verhältnis zu ihrem Umfange und der Flüchtigkeit des Mediums steht; Klee-Bilder auf die Straße gemalt. Die deutschen Verleger haben geschlafen, daß sie zum sechzigsten Geburtstage von Hans Kudzus noch nicht einen Band seiner wichtigsten Aufsätze, Besprechungen, Aphorismen herausgebracht haben, was freilich kaum etwas eingebracht und dazu die Umwindung eines beträchtlichen Widerstandes auf Seiten des Autors erfordert hätte, der zu jenen nicht eben häufigen Menschen gehört, die der eigenen Person und ihrer Leistung ein fast unerlautes Maß an Skepsis entgegenbringen. Unsinnig, darüber zu spekulieren, was eine solche Potenz und Begabung unter anderen Existenzbedingungen hätte »werden« können; der ganze Journalismus ist geadelt, daß er heute immerhin die Möglichkeiten bietet, in der Weise, wie es Kudzus seit Jahren getan hat, in seinem Medium zu wirken, auch wenn sich dahinter, wie vielleicht später einmal herauskommen wird, im Grunde nur eine hingezögerte Tragödie verbirgt. Kudzus wurde am 7. Juli 1901 in Schleswig geboren, er lebt seit vielen Jahren in Berlin, bis kurzem sogar in Ost-Berlin, wo es Anekdoten über die Art seines Umganges mit den örtlichen Gewalten gibt. Wenn einmal auf der Geschriebene dieser Zeit durch die strengen Siebe der Vergänglichkeit gejagt sein wird, dann werden neben ein paar Gedichte, Erzählungen, Büchern von ein paar besonderen Autoren, heute kaum wißbar, höchstens ahnbar sind, wahrscheinlich auch einige Zeitungsblätter übrigbleiben, die den Namen Hans Kudzus tragen; übrigbleiben einfach darum, weil es sich bei den dort Geschriebenen um Diamanten der Härte, der Intensität und des Glanzes auf kleinstem Raum handelt.

Noch ein Sechziger zum Beschluß dieser Chronik: August Scholtis, der am 7. August 1901 in Bolatitz/OS geboren wurde. Glückwunsch für diesen originellen Schriftsteller und Erzähler muß auf einen anderen Ton gestimmt werden als in den vorhergegangenen Fällen. Scholtis ist bekannt, ja berühmt von seinen Anfängen in den frühen dreißiger Jahren an. Er sitzt in Akademien und Schriftstellerklubs, die Oberschlesier haben in ihm ein literarisches Sprachrohr gefunden, selbst der Osten, offizielle Stellen in Polen und der Tschechoslowakei bemühen sich um seine Gunst. Daß seine Bücher, insbesondere die zuletzt erschienene köstliche Lebensgeschichte *Der Herr aus Bolatitz*, denn

icht gerade Bestseller sind, steht auf einem andern Blatt. Es wird  
 en einfach zuviel bei uns geschrieben, verlegt und angeboten,  
 e daß die Lesekapazität dem noch nachkommen könnte. So ist  
 riftstellerei selbst für den Erfolgreichen nach wie vor oft ein  
 kern am Schattenhang. Scholtis ist, seit er vor mehr als dreißig  
 ren den Sekretärsposten beim Fürsten Lichnowski aufgegeben  
 t, insofern ein »absoluter« Schriftsteller geblieben, als er nie  
 ehr etwas anderes getan, nie in anderen »Diensten« als denen  
 r Feder gestanden hat. Die Zahl seiner Romane und Erzäh-  
 ngen ist beträchtlich, von *Ostwind* und *Baba* an bis zu *Zauber-  
 ücke*, *Fahnenflucht* und dem *Heiligen Jarmussek*. In allen die-  
 n Erzählungen hat sich Scholtis kaum aus dem Hultschiner  
 um seiner Heimat herausbewegt, obwohl er seit vielen Jahren  
 Berlin lebt und die äußeren Brücken zur ober-schlesischen Land-  
 chaft lange abgebrochen hat. Er trägt jedoch gleichsam ständig  
 n Säckchen Heimaterde auf seiner Brust, das die eigentümliche  
 raft in sein Erzählen hineinfließen läßt, während der Kopf in-  
 ischen vielerlei Welt und Geist aufgenommen und sich trotz  
 engter Herkunft und Bildung für überregionales Denken und  
 ichten frei gemacht hat. Ein zünftiger oder gar ein virtuos-  
 glätteter Schriftsteller ist Scholtis darüber bis zur Stunde nicht  
 worden; oft genug verdirbt er sich selbst die »gute Presse«  
 urch Aufmutzen, Querköpfereien, politische Abenteuerlichkeiten,  
 e aber meist nicht ohne eine Spur ober-schlesischer Schlaueit  
 Szene gesetzt sind. Kein bequemer Charakter und Autor, dieser  
 ättersohn Scholtis, dem doch zeitlebens ein beträchtlicher Kre-  
 t gerade in den höheren Rängen von Literaturkritik und Lite-  
 turbeurteilung gespendet wurde. Zu seinen verliebten Förde-  
 rn gehörten so entgegengesetzte Naturen wie Oskar Loerke  
 nd Paul Fechter. Was vielleicht noch erstaunlicher ist: Er hat es  
 erstanden, auch die große Kehre von Literatur und Kunst nach  
 45, ohne seinen Stil und seine Methoden zu ändern, nicht nur  
 a überstehen, sondern wenigstens partiell als Wind in sein Segel  
 a nehmen. Der 60. Geburtstag findet daher keinen Veralteten  
 nd Vergessenen, sondern einen Autor, der voll präsent ist und  
 on dessen künftiger Arbeit (man hört von einem neuen ober-  
 schlesischen Roman und einem historischen Roman aus der Ba-  
 ckzeit) auch noch einiges Gute zu erwarten sein wird.

J. G.

## Bibliographie romanischer Zeitschriften

Die *Cuadernos* haben einen Sprung nach oben gemacht: Ab Nummer 48 (Mai 1961) erscheint diese spanische Stimme des »Kongresses für die Freiheit der Kultur« nicht mehr alle zwei Monate sondern monatlich. Das scheint zu beweisen, daß nicht nur die spanische Frage unvermindert aktuell ist, sondern vor allem, daß die Probleme Südamerikas immer mehr Interesse in Anspruch nehmen. Schon seit einiger Zeit sind in der Zeitschrift die Exil-Spanier und ihre Debatten um die spanische Innenpolitik vor der südamerikanischen Entwicklung zurückgetreten: Die letzten drei Nummern führen dies konsequent fort. Die März-April-Nummer, die letzte der Zweimonatsausgabe, widmet sich dem Verhältnis der Vereinigten Staaten zu Südamerika (Artikel von Adlai Stevenson), der Kirche in Puertorico, der Revolution in Kuba, den mittelamerikanischen Staaten Guatemala und Nicaragua, den südamerikanischen Universitäten, ein Artikel von Fernando Diez de Medina läßt das Einheitsstreben und Selbstbewußtsein dieses von spanischem Lebensgefühl geprägten Erdteils bewiesen werden. Dem »Arcipreste«, dem erzbischöflichen Vaganten des spanischen Mittelalters, widmet sich Sánchez-Albornoz, neben Méndez Pidal und Américo Castro einer der drei großen spanischen Historiker (der aber auch in Südamerika, nämlich Buenos Aires lebt!).

Im Mai-Heft schreibt Oscar Delgado über die Agrarreform Lateinamerika, Octavio Paz, diplomatischer und künstlerischer Repräsentant seines Heimatlandes Mexiko, stellt seinen Landsmann, den Maler Rufino Tamayo, vor. Juan Marichal versucht ein klares Porträt von Manuel Azaña, dem letzten Regierungschef des liberalen Spaniens, zu entwerfen, Joao Freyre berichtet aus Portugal, das nicht nur durch den Piratenstreich des Kapitäns Galvao, sondern auch durch seine Schwierigkeiten in den bis dahin so ruhigen Kolonien ins aktuelle Interesse gerückt ist.

Das Juni-Heft stellt eine eingehende Analyse des »castrismus« (von Theodore Draper) in den Mittelpunkt: Die Entwicklung Kuba hat ja die Augen der Welt auf ganz Südamerika gelenkt. Emilio Oribe und Victor Alba beschäftigen sich mit der südamerikanischen und der »panamerikanischen« Einheit.

Währenddessen philosophiert man in Spanien selbst (Indice April 1961) über die hohe Kunst des Stierkampfes (der gro



ayist José Bergamín schreibt eine begeisterte und begeisternde „*suromaquia*“, in der er den Philosophen mit dem Stierkämpfer vergleicht). Thomas Cabot analysiert den modernen Roman, und Juan-Edoardo Cirlot, wohl der beste Kenner moderner spanischer Kunst, stellt drei Maler aus Barcelona vor: Bosch, Lluiciá und Gimón. Weitere Artikel beschäftigen sich mit dem lyrischen Werk José Bergamins und dem Gitarristen Andrés Segovia.

Die italienische Zeitschrift *Il ponte* (März 1961) ruft wieder einmal die politischen Verhältnisse in Spanien dem nichtspanischen Leser ins Gedächtnis – Fernaldo di Giammatteo macht eine Reise durch den Ostblock (Berlin-Prag-Budapest), Alfeo Bertin entsetzt in Choderlos de Laclos („*Les liaisons dangereuses*“) den Schöpfer eines neuen Mythos, Guiseppe Bartolucci berichtet über die Aufführung von Brechts *Schweyk* im Piccolo Teatro zu Mailand.

Das Maiheft bringt u. a. einen Aufsatz von Feruccio Parri über das wichtige Thema *Warum wir nicht Kommunisten sein können?* Einen *Brief aus Deutschland*, der sich außer mit der neuen Literatur auch mit Zeitschriften befaßt, schreibt Marianello Marianelli.

Die *Lettres Nouvelles* feiern den zwanzigsten Jahrestag von Georges Tod. Dazu wird der Joyce-Essay von Hermann Broch (zum erstenmal in Frankreich) abgedruckt, Maria Jolas beschäftigt sich vor allem mit der neuen Joyce-Biographie von Richard Ellmann, und eben dieser Biograph leitet ein bisher unveröffentlichtes Fragment „Giacomo Joyce“ des irischen Dichters ein. In ihm stellt Joyce Amelia Popper zum erstenmal vor, das Modell der Molly Bloom im Ulysses.

Der Theaterteil wird über einen anderen Iren, nämlich Sean Casey, berichtet; ein Essay von Claude Simonnet untersucht die Zeit bei Queneau; Hubert Damisch gibt Anmerkungen zur Soziologie von Wright Mills. Der Italiener Elio Vittorini kommt zu seinem (bei uns in Deutschland bereits bekannten) Tagebuch zurück, und Maurice Nadeau plädiert im Vorwort wieder einmal für die Verantwortlichkeit der Intellektuellen. Das Manifest von 1921 scheint weiterzuwirken.

Karl Günter Simon

## Notizen

Von *Heinz Albers*, geboren 1925, erschien 1957 der Band Erzählungen »Landung ohne Ankunft«. Wir veröffentlichten zuletzt Heft 81 die Erzählung »Ein Untergang«.

*Neue niederländische Lyrik* (übertragen von Heinz Noah).

*Lizzi Sara May* wurde 1918 in Amsterdam geboren. Sie hat 6 Gedichtbände und die Erzählung »Dansen op het koord« veröffentlicht. *Ellen Warmond*, geboren 1930 in Rotterdam, erhielt für ihre verschiedenen Gedichtbände den VARA-Preis und den Reijnders-Prinsen-Geerligs-Preis. Im Herbst 1961 wird ihr erster Erzählungsband erscheinen. *Edithe de Clercq Zubli*, geboren 1938, hat kürzlich den ersten Gedichtband »vogels en andere geluiden« herausgebracht. *Remco Campert*, 1929 geboren, ist führender Vertreter der »Gruppe der Fünziger«. Er hat mehrere Gedichtbände veröffentlicht. *Hans Warren* stammt aus Borssele (Zeeland), wo er 1921 geboren wurde. Preis des Ministeriums für Erziehung, Kunst und Wissenschaften und der Gesellschaft für Literatur in Leiden. Mehrere Bände Gedichtveröffentlichungen.

*Jürgen von Kempski*, geboren 1910, ist Herausgeber des »Archiv für Philosophie«. Wir veröffentlichten als letzten größeren Aufsatz seine Studie über Ernst Bloch »Hoffnung als Kritik« in Heft 80.

Prof. Dr. *Friedrich Hiebel*, geboren 1903 in Wien, war seit 1950 Professor für deutsche Sprache und Literatur an der Princeton Universität, der Rutgers Universität und am Wagner College, Staten Island, New York. Vom Oktober 1961 ab ist er in Frankfurt i. Br. als Assistant Resident Director The Junior Year tätig, wo er Vorlesungen über deutsche Literatur für amerikanische Studenten hält. Veröffentlichungen über Novalis, Morgenstern, Steiner, Goethe usw.

Der Musikkritiker des Berliner Tagesspiegels, *Werner Oehlmann*, beginnt am 15. Februar des Jahres seinen sechzigsten Geburtstag. Er kann als einer der sensibelsten und kundigsten Musikschriftsteller der Zeit gelten. In der Sammlung Göschen wird demnächst ein Buch von ihm über die Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts herauskommen.

# Robert Penn Warren


## Ausgewählte Essays

*aus dem Amerikanischen von Hans Hennecke (Essay 1-9) und  
Hans Walz (Essay 10). 366 Seiten. Leinen 24.- DM*

Robert Penn Warren ist nicht nur ein Lyriker und Romancier  
ersten Ranges - er wurde zweimal mit dem Pulitzer-Preis aus-  
gezeichnet -, sondern hat sich auch als Kritiker einen Namen ge-  
macht. In der Bewegung des »New Criticism« nimmt er eine  
Schlüsselstellung ein.

In zehn Essays, die Warren selbst für diesen Band ausgewählt hat,  
findet man seine wichtigsten kritischen Arbeiten. Außer Betrachtungen  
über das Gesamtwerk von Joseph Conrad, William Faulkner,  
Ernest Hemingway, Robert Frost, Katherine Anne Porter und  
Thomas Wolfe enthält die Sammlung u. a. seine in Amerika be-  
kannteste klassisch gewordene Analyse von Coleridges »The Rime of  
the Ancient Mariner«.

Warrens Essays vermitteln auch einen Eindruck von seinem eigenen  
dichterischen Wollen und dienen damit dem tieferen Verständnis  
seiner dichterischen Werke.

  
Robert Mohn Verlag

# DIE KULTUR

## Eine streitbare und mutige Zeitschrift

**DIE KULTUR** wird geschrieben von Schriftstellern, Wissenschaftlern und Journalisten, die internationalen Ruf haben: Jean Cocteau, Kasimir Edschmid, Walter Jens, Robert Jungk, Hermann Kesten, Wolfgang Koeppen, Erich Kuby, Michael Mansfeld, Ludwig Marcusa, Peter Nellen, Carlo Schmid, Günther Weisenborn und anderen.

## Eine moderne und aktuelle Zeitschrift

**DIE KULTUR** informiert über die wichtigsten Ereignisse auf dem Gebiet der Literatur, des Theaters und der Bildenden Künste sowie des Films, Funks und Fernsehens: sie steht im Brennpunkt der kulturellen und kulturpolitischen Auseinandersetzungen unserer Zeit.

## Eine unabhängige und freie Zeitschrift

**DIE KULTUR** will zu den Menschen sprechen, für die die persönliche Freiheit jedes einzelnen zu den letzten, höchsten und verteidigungswürdigsten Gütern des Lebens gehört. Sie besitzt in über 60 Ländern einen Freundes- und Leserkreis, der eine geistige Elite darstellt. Verlangen Sie bitte unverbindlich eine kostenlose Probenummer über den Verlag Kurt Desch, München 19, Postfach 7.



herausgegeben von RUDOLF PECHEL

# DEUTSCHE RUNDSCHAU

Nach dem zweiten Weltkrieg das Verdienst für sich in Anspruch nehmen, zur politischen und kulturellen Selbsterkenntnis unseres Volkes einen wertvollen Beitrag geleistet zu haben.

Wenn es die vornehmste Aufgabe einer kulturkritischen Zeitschrift ist, ihre Leser nicht nur zu unterhalten und zu unterrichten, sondern sie auch zur Selbsterkenntnis, zu einer eigenen Teilsbildung zu erziehen, so hat die DEUTSCHE RUNDSCHAU in ihren letzten Jahrgängen diese Aufgabe in vorbildlicher Weise erfüllt.

Wohl in der eigentlichen RUNDSCHAU, die den Leser mit Außen- und innenpolitischen, mit sozial- und kulturpolitischen Problemen vertraut macht, wie in der reichhaltigen Auswahl an literarkritischen, philosophischen und schöngeistigen Beiträgen bietet die DEUTSCHE RUNDSCHAU ihren Lesern ein umfassendes Bild unseres gegenwärtigen politischen und geistlichen Lebens, immer unter dem Generalaspekt einer radikalen Abgesinnung, die wir als Volk und als Mitglied der westlichen Kulturfamilie zu leisten haben, wenn wir nicht an den unbewältigten und unbereinigten Komplexen unserer jüngsten Vergangenheit weiter leiden und, bei aller Prosperität und scheinbaren Gesundheit an der Oberfläche, von der Wurzel her absterben wollen.

SÜDWESTFUNK, Baden-Baden 1960

## DEUTSCHE RUNDSCHAU

Deutschlands älteste politisch-literarische Monatsschrift (87. Jahrgang). Einzelpreis DM 2,10; jährlich DM 18,-

in jeder guten Buchhandlung und vom Verlag

# DEUTSCHE RUNDSCHAU

Baden-Baden ND 1, Schloßstr. 8



# Thomas Regau

## Medizin auf Abwegen

Der Einbruch der Technik in die Heilkunst

10. Tsd. 235 Seiten. Leinen DM 12.80

»Wenn man die Stelle der Sorge für das Individuum der Betri technischer Behandlungsspezialisten tritt (K. Jaspers), dann m sen die wesentlichen ärztlichen Aufgaben und Fähigkeiten schw den. Wird sich die Heilkunde, wenn sie einzusehen beginnt, d sie über den Zwecken und Heilzielen den Menschen aus d Blick verlor, wieder auf ihren Auftrag besinnen?«

*Süddeutsche Zeitung*

»Der Autor demaskiert in ebenso beredter wie besonnener We die technisch-orientierte Heilkunde. Er trägt seine Konzeption m großartiger Folgerichtigkeit und Geschlossenheit vor. Man w indessen nicht, was man mehr bewundern soll: die geschliff Prägnanz der einzelnen, nie zu langen Sätze oder die Univer lität eines Wissens, das – vom Krankenbett wie auch v Schreibtisch her – das Gebiet der gesamten modernen Medi umfaßt. Die imponierende, mitunter fast aggressiv anmuten Sicherheit des Urteils wird gemildert durch die aus jeder Zi warm aufleuchtende Humanitas eines großen Arztes.«

*Prof. Alois Greither, Deutsche medizinische Wochenschr*

»Regaus Streifzug läßt ein verwirrendes Porträt des heuti Menschen entstehen. Zwar können wir den Gang der Techn nicht abbremsen, aber ein vertieftes Wissen um die Sonders lung des Menschen in der Natur muß das mechanistische M schenbild einmal ablösen.«

*Dr. med. Carl Sasse, Kölnische Rundsch*

Im Kösel-Verlag zu München

# Else Lasker-Schüler

## Verse und Prosa aus dem Nachlaß

Gesammelte Werke Band III

Herausgegeben und mit einem Nachwort  
von Werner Kraft

178 Seiten. Leinen DM 11.80

Dieser Nachlaßband umfaßt, was sich an ungedruckten oder seit 1932 verstreut veröffentlichten Texten in der Hinterlassenschaft der Dichterin vorfand: Frühfassungen, Varianten, Entwürfe, Fragmente von Gedichten, einige Essays und Briefe sowie Auszüge aus dem Schauspiel »Ich und Ich«.

## Gedichte 1902-1943

Gesammelte Werke Band I

Herausgegeben von Friedhelm Kemp

439 Seiten. Leinen DM 19.80

Der Band *Prosa und Schauspiele*, Gesammelte Werke Band II, herausgegeben von Friedhelm Kemp, ist in Vorbereitung. Mit diesen drei Bänden sind dann die Gesammelten Werke der Dichterin in drei einheitlich ausgestatteten Bänden greifbar.

Im Kösel-Verlag zu München

Neuerscheinung:

HANS-ECKEHARD BAHR

## Poiesis - theologische Untersuchung der Kunst

352 Seiten, Leinen DM 26,-

Der junge Hamburger Theologe legt hier den ersten umfassenden Versuch einer Theologie der Kunst vor. Entschlossen greift er dabei die vielen offenen Fragen auf, die die moderne Literatur und die bildende Kunst hervorgerufen haben. Der Rahmen der Abhandlung ist so weit gespannt, daß nicht etwa nur Theologen oder kirchlich Engagierte, sondern gerade auch diejenigen Leser orientiert und angesprochen werden, die ganz generell an grundlegenden und subtilen Fragen der Kunst interessiert sind.

### Inhaltsangabe:

1. Die Problem-Lage (Kritische Bestandsaufnahme): I. der neue Stilentwurf in der Kunst. – II. Die Deutung der Kunst innerhalb der neueren evangelischen Theologie (van der Leeuw, Paul Tillich, Karl Barth, Peter Brunner). – III. Kunst und Künstler in Sicht der römisch-katholischen Theologie.
2. Strukturen des Kunstwerks und Stadien des künstlerischen Ethos (Theologische Phänomenologie): I. Der freie Spielraum des Menschen als Ursprungsort der Kunst. – II. Die Eigenständigkeit der Kunst. – III. Der Triumph des Konkreten (Zur Abwehr des Schemas von Form und Inhalt). – IV. Die Diesseitigkeit der Kunst (Kritik der idealistischen Kunstdeutung). – V. Selbstherrlichkeit und Engagements (Stadien des künstlerischen Ethos). – VI. Die neue Horizont (Wahrhaftigkeit des Stilprinzips – Herausforderung der Christen durch die Kunst).
3. Muse und Gnade: I. Der Künstler coram Christo (u. a. Christus, die Befreiung der Kunst zur Weltlichkeit). – II. Kirchliche Kunst (u. a. Wege und Grenzen der Christusdarstellung).

Evangelisches Verlagswerk Stuttgart

# VIRGINIA WOOLF

## Orlando

Eine Biographie. 284 Seiten. Leinen DM 16,50

Ein Phantasiestück von höchstem Reiz, etwas das dasteht, aus einem Grund gewachsen, durchglüht von den Farben der Vorstellungskraft, von einem Überschwang an Lebensfreude und Witz«, kannte »The Times Literary Supplement« diesen Roman der großen englischen Dichterin. Mit ihrem Helden Orlando, dessen merkwürdige Lebensgeschichte von den Tagen der ersten Elisabeth bis in unser Jahrhundert führt, wirft sie sich parodierend die Kostüme der wechselnden Epochen um, malt die englische Geschichte aus der Vogelperspektive und gibt doch zugleich eine verschlüsselte Autobiographie – die Selbstdarstellung eines Geistes, der in der Vergangenheit ebenso beheimatet ist wie in der Gegenwart.

Innerhalb der Gesammelten Werke in Einzelausgaben  
Erscheinen außerdem vor:

MRS. DALLOWAY

Roman. 241 Seiten. Leinen DM 13,80

DIE FAHRT ZUM LEUCHTTURM

Roman. 255 Seiten. Leinen DM 15,80

DIE JAHRE

Roman. 450 Seiten. Leinen DM 18,50

DIE WELLEN

Roman. 294 Seiten. Leinen DM 16,80

# S. FISCHER VERLAG

SALVADOR DE MADARIAGA

(75. Geburtstag am 23. 7. 1961)

Anfang September erscheint die dritte große Biographie

# Bolivar

Aus dem Englischen von Helmut Lindemann

etwa 560 Seiten, Leinen etwa DM 30,-

Mit dem ihm eigenen psychologischen Einfühlungsvermögen gelangt es Madariaga, den widerspruchsvollen Befreier Amerikas Bolivar, mit dem Schicksal des gewaltigen Kontinents zu identifizieren. Als Kreole, der neben indianischem und spanischem vermutlich auch negroides Blut besaß, war Bolivar hin- und hergerissen zwischen dem Erbe seiner aristokratischen spanischen Ahnen und seiner Verbundenheit zur amerikanischen Herkunft. Gegensätze, die typisch für die Bevölkerung Südamerikas sind. Vor dem Hintergrund solcher psychologischen Erwägungen steht Madariaga, ein ungeheures Quellenmaterial ausschöpfend, die dramatische Hin und Her der Schlachten und Verhandlungen dar. Darüber hinaus sieht er den südamerikanischen Freiheitskampf in engem Zusammenhang mit den weltpolitischen Geschehnissen: Während Bolivar seinen »Krieg bis zum Tode« führte, tagte der Wiener Kongreß, und London und Madrid sind für das Schicksal Südamerikas ebenso bedeutungsvoll gewesen wie Santiago und Bogotá.

Heute, wo Südamerika sich wiederum in einer tiefgreifenden Wandlung befindet, hat sich der Blick für die Zusammenhänge und Bedingungen, die das Schicksal dieses Kontinents bestimmen, neu geschärft. Madariagas glänzende Analyse ist daher von einer über ihren historischen Rahmen weit hinausreichenden Bedeutung.

Deutsche Verlags-Anstalt Stuttgart



Ein neuer Stil in der Außenpolitik

Joachim Peckert

# Die großen und die kleinen Mächte

Die Möglichkeiten der Weltpolitik heute

196 Seiten. Leinen DM 14,80

Der Staat, auch der angeblich neutrale, muß heute mit den beiden großen Machtblöcken rechnen, deren erstarrte Fronten Europa trennen. Ebenso sind das Ringen der hemisphärischen Großmächte und die Entwicklungsländer sowie die weltweiten Interessen der Industrienationen die Faktoren, die heute die Außenpolitik bestimmen. Vor solchen internationalen Verwobenheiten wird jede isolierte Entscheidung unmöglich; daher müssen kleine und große Mächte Anschluß an weltumfassende Bündnissysteme suchen. Im Rahmen solcher Systeme sind sie imstande, eine Bedeutung auszuüben, die sie als einzelne nie erlangt hätten. Nur der Staat, der diese Faktoren genau kennt und danach handelt, wird auf der politischen Bühne erfolgreich handeln. – Peckert zwingt seinen Leser sehr geschickt, sich an die neuartigen Gedankengänge zu gewöhnen, die die moderne Außenpolitik bestimmen. Mit besonderer Aufmerksamkeit untersucht er die sowjetische Deutschlandpolitik seit 1945 und bestimmt danach die Möglichkeit neuer Wege zu einer Veränderung der gegenwärtigen Situation.

Deutsche Verlags-Anstalt Stuttgart

# Neue Deutsche Hefte

Für den Jahrgang 1960/61 stellen wir wieder zwei Einbanddeckel zur Verfügung, und zwar für Heft 69-74 und für Heft 75-80.

Preis in Leinen je 1.80 DM

Bitte geben Sie Ihre Bestellung bei der Buchhandlung auf, durch die Sie die NEUEN DEUTSCHEN HEFTE beziehen.

Sigbert Mohn Verlag

---

## *alternative*

ZEITSCHRIFT FÜR DICHTUNG UND DISKUSSION

Herausgeber: Reimar Lenz · Eva Müthel · Stefan Reisner

Zwischen den Stühlen zu sitzen ist Ehrensache: Weder in west- noch in ostdeutschen Schützenfesten noch in ostdeutschen Maiparaden sehen wir eine Alternative.

ALTERNATIVE ist kein Fachblatt für Literaten, sondern zeigt den Spiegel moderner Literatur Wege zu Meditation und Aktion.

Es schreiben und schreiben in der ALTERNATIVE: Günter Anders, Karl Albrecht, Arnold Bauer, Karl Dedecius, Reinhard Döhl, Hans Magnus Enzensberger, Günter Bruno Fuchs, Günter Gaus, Christian Geissler, Hans Henny Jahnn †, Henri Krêa, Stanislas Jerzy Lec, Christoph Meckel, Christa Reinig, Peter Rühmkorf, Wolfdietrich Schnurre, August Scholtis, Jean Sénac, Robert Walser, Wolfgang Schnell, Kurt Sigel, Kateb Yacine.

Erscheint zweimonatlich; Einzelheft DM 1.-, Jahresabonnement DM 6.- in jeder guten Buchhandlung. Fordern Sie ein kostenloses Probeheft an!

ANSGAR SKRIVER VERLAG · BERLIN-ZEHLENDORF

VORANKÜNDIGUNG!

Am 18. September 1961 beginnt die Auslieferung des bedeutenden zeitgeschichtlichen Memoirenwerkes

# PARISER ERINNERUNGEN

von

WILHELM HAUSENSTEIN

Der erste deutsche diplomatische Vertreter in Frankreich nach der  
a des Nationalsozialismus berichtet über seine Mission in den  
Jahren 1950-1955.

Der hervorragende Kenner des französischen Volkes und seiner  
kulturellen Repräsentanz spiegelt in meisterhaften Essays die  
zeitliche Situation Frankreichs um die Mitte des 20. Jahrhunderts.

Der gewissenhaft prüfende, scharf beobachtende Botschafter zeich-  
net die Menschen, denen er begegnete, und entwirft ein Porträt  
des Bundeskanzlers und seiner Umgebung aus der menschlichen  
Unmittelbarkeit wie der Beobachtungsdistanz des dienstlichen  
Lebens.

Das gemeinsame kulturelle Erbe und Mißverständnisse im Leben  
der Nachbarvölker ergänzen thematisch den Rechenschaftsbericht  
des Missionschefs, dem der Brückenschlag über die Gräben der  
Politik und Ressentiments in hervorragender Weise gelang.

In den führenden Zeitungen werden aus diesem Werk Sonderseiten  
veröffentlicht. Bestellen Sie sich dieses außergewöhnliche Buch  
zum Preise von DM 18,50 schon jetzt bei Ihrem Buchhändler.

**ANTER OLZOG VERLAG MÜNCHEN 22**



**Dahinter steckt  
immer  
ein kluger Kopf**

Warum?

Wer die Frankfurter Allgemeine Zeitung liest, beweist, daß er kritisch denkt. Zur Kritik gehört Geist. Ja-sagen kann jeder. Wer Nein sagt, muß es besser wissen. Wie aber könnte man sich täglich besser und gründlicher informieren als durch eine gute Zeitung?

**Frankfurter Allgemeine**  
ZEITUNG FÜR DEUTSCHLAND











# LESSING

Sein und Leistung

von Otto Mann



zweite, neubearbeitete Auflage · 404 Seiten Dünndruck  
flexibler Leineneinband 21.80 DM

Lessings Bedeutung schien lange darin zu liegen, daß er  
fortschrittlich das Bessere vorbereitet und ermöglicht hat.  
Man sah ihn nur im Lichte der Gegenwart, und man versäumte,  
Lessing in seinem eigenen Lichte zu sehen.

Dieser Lessing war zuerst um die Wirklichkeit, um das  
Wahre, das Geltende schlechthin bemüht. Seine überzeit-  
liche Bedeutung gründet in der Echtheit, der Dringlich-  
keit, der Tiefe, mit der er um das Sein bekümmert ist. Nach  
Vergebung und Anlage erfüllt er dieses Bedürfnis in dessen drei  
Grundbereichen, der Religion, der Philosophie, der Kunst.  
(Aus dem Vorwort des Verfassers).

Dies ist der Lessing, den wir heute brauchen, in einer Zeit,  
in der die Wirklichkeit so weitreichend zweifelhaft gemacht  
worden ist. Ihn und seine Erkenntnisse wieder sichtbar zu  
machen, ist das Ziel dieses Buches.

Marion von Schröder Verlag Hamburg

# **Neue Deutsche Hefte**

**Erzählung, Lyrik  
Essay, Blick in die Zeit**

**Kritische Blätter, Forum**

**In den nächsten Heften**

**Rudolf Krämer-Badoni,  
Revision in Sachen  
Flaubert**

**Harry Pross, Afrika—M**

**Edouard Roditi,  
Die türkische Literatur  
in der Sicht des Westen**

**Erzählungen  
von Margot Scharpenbe  
Antti Hyry und Gertrud  
Fussenegger**

**Gedichte v. Horst Ohlha  
Alfred Gong, Kurt Sigel**